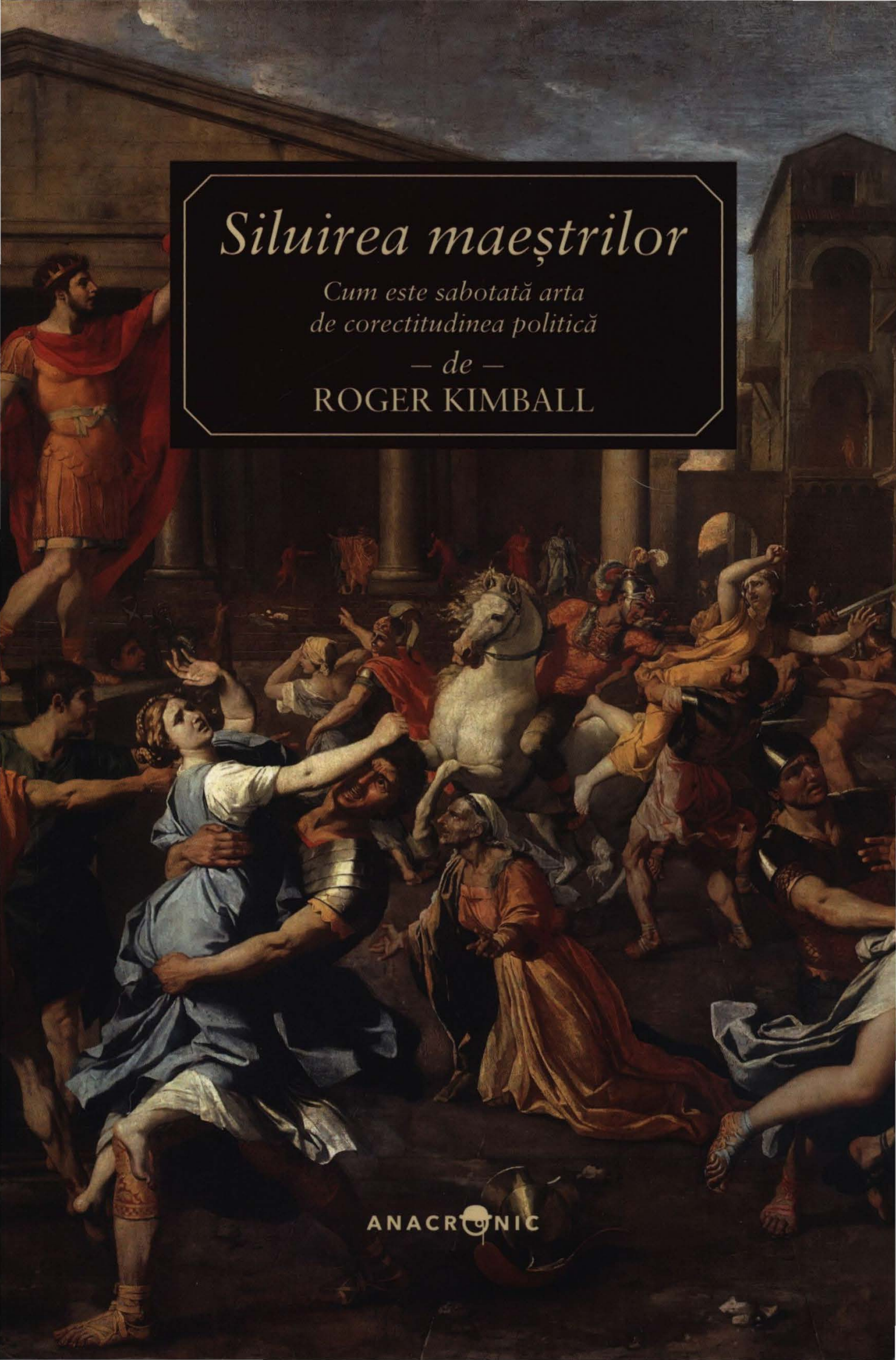


Siluirea maeștrilor

Cum este sabotată arta de corectitudinea politică

— de —

ROGER KIMBALL

ANACRONIC

Siluirea maeștrilor

Siluirea maeştrilor

Cum este sabotată arta de corectitudinea politică

Digitized by Isaurius

ROGER KIMBALL, născut în 1953, este un critic de artă şi un comentator cultural şi social american, editor al publicaţiei *The New Criterion* şi preşedinte al editurii Encounter Books. Şi-a câştigat renumele în 1990, odată cu publicarea cărţii *Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Higher Education*, o lucrare extrem de critică la adresa universităţilor americane şi a „asaltului ideologic asupra substanţei morale şi culturale a culturii noastre".

Unul dintre cei mai redutabili critici culturali conservatori, scriitor adesea polemic, Kimball trateaza în opera sa politizarea şi imbecilizarea culturii apusene, cărţile sale devenind clasice în înţelegerea postmodernităţii: *Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Higher Education* (1990), *The Long March: How the Cultural Revolution of the 1960s Changed America* (2000), *Experiments Against Reality: The Fate of Culture in the Postmodern Age* (2000), *Lives of the Mind: The Use and Abuse of Intelligence from Hegel to Wodehouse* (2002), *Art's Prospect: The Challenge of Tradition in an Age of Celebrity* (2003), *The Fortunes of Permanence: Culture and Anarchy in an Age of Amnesia* (2012).

ROGER KIMBALL

Siluirea maeștrilor

Cum este sabotată arta de corectitudinea politică

Traducere din limba engleză
de Dragoș Moldoveanu

Prefață
de Ninel Ganea

ANACRONIC

Editura Anacronic
Domneşti, România
www.anacronic.ro

Roger Kimball
Rape of the Masters
How Political Correctness Sabotages Art

Copyright © 2004 by Roger Kimball
c/o Writers' Representatives LLC, New York
First published in the U.S. in English by Encounter Books
All rights reserved

© Editura Anacronic, 2017
pentru prezenta versiune în limba română

Tiparul executat de Artprint
Bucureşti, România

ISBN 978-606-94128-6-2

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
KIMBALL, ROGER
Siluirea maeştrilor : Cum este sabotată arta de corectitudinea politică / Roger Kimball ; trad. din lb. engleză de Dragoş Moldoveanu ; pref. de Ninel Ganea. - Domneşti : Anacronic, 2017
Index
ISBN 978-606-94128-6-2

I. Moldoveanu, Dragoş (trad.)
II. Ganea, Ninel (pref.)

32

Lui William F. Buckley jr.

Prefață
Beția de cuvinte și beția rațiunii

Există cărți și autori despre care ai cumva sentimentul că trebuie să existe chiar dacă nu i-ai întâlnit încă. Sub o avalanșă de rebuturi culturale, aștepți în continuare apariția unor voci inteligente, educate și curajoase, care să reconfirme criteriile, să afirme, fără teamă sau stinghereală, că albul e alb și negrul e negru, care să nu se lase intimidate de spiritul timpului, de falsele pretenții academice sau de nesfârșitele mode culturale, care să scrie bine și să facă un indispensabil efort de asanare artistică, în spiritul proclamat cândva de T.S. Eliot, de „elucidare a operelor de artă și corectare a gustului".

Un astfel de personaj este, fără îndoială, Roger Kimball, unul dintre cei mai redutabili critici culturali conservatori, editorul revistei New Criterion.

Kimball s-a născut în anul 1953 și, după ce a absolvit Yale University, a renunțat la proiectul unui doctorat în filosofia artei pentru a se consacra comentariului cultural în publicații respectabile (*Times Litterary Supplement*, *The Weekly Standard*, *Sunday Telegraph*, *Wall Street Journal*, *The Spectator*, *Modern Painters* etc.), iar ulterior a scris câteva cărți devenite clasice în înțelegerea postmodernității. Deși mărturisea într-un interviu regretul de a nu-și fi terminat dizertația,

perspectiva unei cariere academice nu i-a surâs aproape niciodată; asta chiar înainte de a publica *Tenured Radicals*, o lucrare hipercritică la adresa universităţilor americane, „pervertite de politică, distorsionate de «teoretizări» ermetice, desfigurate de proză ilizibilă şi poze teatrale". „Nu era lumea care să mă atragă", spunea cu sinceritate scriitorul.

Însă Kimball nu a devenit un rebel fără cauză, un amator de nonconformisme imature sau vreun avid căutător de faimă gratuită. Eseurile sale lovesc tocmai în decăderea gustului public prin vulgarizarea academică, survenită sub presiunea corectitudinii politice şi a pulverizării standardelor, în monotonia universitară impusă de totalitarismul relativist, în acei artişti „copii teribili", care ţin filistinii culturali cu sufletul la gură timp de câţiva ani sau chiar luni, pentru a face loc rapid următoarelor produse cu termen de valabilitate redus. Adversarul său principal este tocmai revoluţia, devenită academică, indiferent de domeniu, fie că vorbim de filosofie, artă, literatură sau politică.

Siluirea maeştrilor. Cum este sabotată arta de corectitudinea politică, cartea publicată în 2004 şi tradusă acum în română, reprezintă efortul lui Roger Kimball de a realiza o radiografie a impactului produs de ideologia corectitudinii politice asupra receptării marilor capodopere ale trecutului, deşi includerea lui Marc Rothko într-o companie altfel selectă poate naşte justificate semne de întrebare. În fine, dacă până în 2004, Kimball se concentrase asupra efectelor produse de revoluţia culturală în societate (*The Long March*) şi academie (*Tenured Radicals*), în *Siluirea maeştrilor* eseistul îşi propune să ilustreze cu foarte mult umor dezastrul produs în artă de corifeii liniei de partid.

Potrivit lui Kimball, noii comisari culturali au în arsenal două tehnici fundamentale în strategia lor de subversiune. Prima ţine de ceea ce autorul numeşte, într-un eseu, „trivializarea scandalosului" şi constă, în ultimă instanţă, în ridicarea mediocrului, a scabrosului, a pornografiei şi a perversiunilor la rang de creaţie superlativă. A doua metodă constă în „siluirea maeştrilor", adică în subminarea creaţiilor exemplare până mai ieri, printr-o hermeneutică pusă în slujba nihilismului. Duchamp şi a sa mustaţă aplicată Mona Lisei rămâne,

poate, exemplul paradigmatic prin excelență, dar el nu este decât o instanță mai radicală și mai onestă în fond, față de comentariul academic contemporan, care interpune în permanență „teoria" între operă și privitor. Este absurd, bineînțeles, a pretinde absența oricărei teorii în receptarea estetică, dar ceea ce îl nemulțumește pe Kimball este dominația copleșitoare a unei metafizici antimetafizică, aflate în slujba egalitarismului celui mai dezumanizant.

Operele nu mai au o valoare intrinsecă, ci sunt investite cu valoare doar prin referință la o anumită agendă contemporană. Astfel, fiecare creație este interpretată printr-o grilă, „teorie" care decelează motivele și intențiile ascunse privitorului până la momentul apariției hierofanților postmoderni. Erminiile sunt strict politice. Adică: feministe, marxiste, psihanalitice sau o combinație dintre toate.

Istoria artei s-a transformat, ne demonstrează Kimabll, într-o luptă contra injustițiilor sociale pe care trebuie să le eradicheze. „Merită subliniat că principala problemă, principala pierdere rezidă nu în programul particular denunțat: războiul împotriva patriarhatului, a capitalismului, marșul contra «valorilor formaliste», a «eticii burgheze» sau a presupuselor norme de reprezentare «depășite». Indiferent ce părere are cineva despre aceste campanii [...] ele dislocă arta, retrogradând-o la statutul de proptea într-o poveste care nu-i aparține."

În efortul său vizibil polemic, Kimball uzează de o tehnică seducător de simplă: le dă cuvântul pe larg adversarilor săi și, astfel, cititorul ia contact direct cu elucubrațiile pompoase ale istoricilor de artă oficiali.

După expunerea introductivă, cartea este structurată practic în jurul comentariilor despre șapte tablouri reprezentative. Kimball prezintă interpretările și subliniază cu o satisfacție nedisimulată enormitățile și aberațiile, dar având permanent grijă de a pune în contextul potrivit atât artistul, cât și opera. În felul acesta, cititorul nu rămâne doar cu senzația unui marasm cultural, ci primește un impuls consistent de a redescoperi arta fără ochelari ideologici.

Argumentul principal al cărții ar putea fi structurat foarte

bine în jurul adagiului Episcopului Butler, citat de două ori, de altfel, în *Siluirea maeștrilor*, potrivit căruia „totul este ceea ce este și nimic altceva". La prima vedere, această vorbă de duh exprimă o banalitate, o tautologie, dar, așa cum ne recomandă Kimball, trebuie să ne reamintim, pe urmele lui Orwell și, aș adăuga eu, ale „omului din subterană" dostoievskian, că visul oricărui totalitarist este să transforme „doi plus doi fac patru" în „doi plus doi fac cinci", adică abolirea oricărei ordini naturale. „Când în romanul *1984* torționarul O'Brien îl determină pe Winston să spună că doi plus doi fac cinci, el a obținut o mare, chiar dacă dăunătoare, victorie spirituală, deoarece i-a violat lui Winston simțul realității. Când este vorba de artă și viața intelectuală, exemplele nu sunt la fel de fioroase, dar sunt, în felul lor, la fel de semnificative", explica autorul într-un interviu.

Din punctul acesta de vedere, abundența de ilustrări furnizate de Kimball poate fi înțeleasă mult mai bine. Și asta deoarece nu avem de-a face doar cu o colecție bizară de impresii ale unori indivizi cu o imaginație necontrolată, excentrici decișI să șocheze pentru a nu știu câta oară burghezia, ci o încercare sistematică de a ne pune la îndoială percepția primară. Privești, de pildă, tabloul lui Courbet din 1856, *La curée*, și ai în față un vânător care își trage sufletul cu prada la picioare și cu doi câini adulmecând cadavrul. Nu îți pui încă probleme foarte complexe, dar ai senzația că înțelegi compoziția în datele ei primordiale. „Totul este ceea ce este", nu? Asta până când iei contact cu scrierile lui Michael Fried, profesor la Universitatea John Hopkins, care ține să le demonstreze cititorilor și studenților că tabloul ridică, de fapt, problema freudiană a castrării și a condiției pictorului. Vânătorul obosit, cu goarna în mână, este o trimitere evidentă la pensula cu care artistul creează (!!!) și la notorietatea pe care încearcă să o obțină (vezi trâmbița!!!). Este doar un exemplu de comentariu care sfidează în mod programatic realitatea și interpune între privitor și tablou un zid de concepte și teorii găunoase, expuse într-un limbaj cu pretenții mistagogice.

Kimball nu face foarte multe eforturi în a-și lăsa preopinenții

să se acopere de ridicol, deşi situaţia nu e decât parţial amuzantă. Cum autorii citaţi provin din cele mai prestigioase universităţi ale lumii, întrebarea firească este: cum s-a ajuns aici? Cum s-a ajuns ca istoria artei să fie, cu predilecţie, un domeniu al politicii, al studiilor de gen, al biografiilor personale şi aproape deloc al artei?

O posibilă cheie de răspuns şi de înţelegere a dezastrului academic din facultăţile de arte merge pe urmele succesului repurtat de Walter Benjamin şi al său eseu „Opera de artă în era reproducerii mecanice", care a oferit, practic, un cec în alb tutoror tentativelor ulterioare de a politiza arta. În epoca modernă, statutul unic al operei de artă, argumenta Benjamin, este anulat şi, în consecinţă, funcţia creaţiei artistice trebuie să se bazeze de acum încolo pe politică.

O explicaţie complementară constă în universalizarea revoluţiei deconstructiviste înfăptuite de Derrida şi Foucalt. Chiar dacă cele două foste vedete intelectuale ale Parisului au devenit oarecum „*passé*", Kimball ne dă asigurări că moda nu a trecut nicidecum, ci doar s-a osificat. Figurile respectabile din academiile americane se raportează astăzi la deconstructivism cu aceeaşi fervoare şi abnegaţie, iar teoriile lui Derrida, de pildă, reprezintă, în foarte mule cazuri, o presupoziţie a discursului. În acest sens, Kimball îl aminteşte pe Keith Moxey, profesor de Istoria Artei la Universitatea Columbia, pentru care „Derrida a arătat că limbajul este incapabil să comunice tipul de înţelegere pe care îl asociem de regulă cu naraţiunile istorice". Cu alte cuvinte, raţionamentul decurge în felul următor: din moment ce nu există criterii epistemologice tari, totul fiind relativ, şi nicio o instanţă raţională care să ne constrângă să preferăm unele interpretări în defavoarea altora, singurul standard care ne poate oferi un criteriu de evaluare este ideologia politică.

Nu mai trebuie, cred, să amintesc că absenţa unor categorii metafizice rămâne încă o chestiune (imposibil) de demonstrat, pace Derrida, că de păcatul argumentelor autoruinătoare este imposibil să scape un relativist coerent, iar că preferinţa pentru atitudini politice drept criteriu de evaluare a unei opere de artă este la fel de arbitrară ca o interpretare în funcţie de zodiac,

culoarea ochilor artistului sau preferințele vestimentare.

O înțelegere mai profundă a dezastrului, alta decât triumful totuși recent al relativismului, ne oferă Kimball în eseul său despre „trivializarea scandalosului", mai precis în discuția despre teoria artei de dragul artei. Pe urmele lui Hans Sedlmayr, eseistul american subliniază nevoia unui canon moral-religios, aflat în afara esteticii, pentru a judeca operele de artă, în lipsa căruia pericolul dezumanizării și dezintegrării artistice este inevitabil.

Din perspectivă istorică, nu poate fi negată această idee, iar un simplu inventar al creațiilor și teoriilor contemporane ilustrează din plin justețea observației. Încercarea de a autonomiza arta nu fost decât un efort de a o epura de orice parfum religios sau moral, din dorința de a suprapune o agendă proprie. Însă odată eliberată, arta și-a pierdut funcția, după cum au remarcat Benjamin & Co., așa că sensul ei a fost rapid furnizat de politică. De altfel, procesul nu a fost specific doar istoriei artei. Este, în esență, caracteristica definitorie a întregii modernități. La început se argumentează pentru eliberarea de orice fel de balast tradițional, pentru ca în secunda următoare să apară inflexiunile politice.

În acest context, merită menționat că, în teorie, criteriul politic este o noțiune încă generoasă, deoarece poate cuprinde o varietate de opțiuni și preferințe cu rădăcini metafizice ample. Dar, în fapt, de fiecare dată când este avansat acest standard, suntem puși în fața aceleiași plictisitoare și nefaste înșiruiri de teme care reprezintă gloria și mizeria stângii contemporane: sexualitate, probleme rasiale, postcolonialism etc. Arta nu servește niciodată promovării unei idei politice tradiționale, ci vine întotdeauna în sprijinul egalitarismului comunist.

Obsesia sexualității, de pildă, nu apare în scrierile comentatorilor de artă doar ca o prelungire (ne)naturală a unor traiectorii individuale pestrițe. Este mai mult decât atât și vine ca o confirmare a triumfului deplin al contraculturii, instaurată solid în redutele universităților cu ștaif. În deja amintitul tablou al lui Courbet, același profesor Fried remarcă expunerea vânătorului la organele genitale ale cerbului. În portetul colectiv *Fetele lui*

Edward Darley Boit, semnat de John Sargent, David Lubin, profesor la Wake Forest University, ne „demonstrează" că avem în față o temă explicit sexuală, din moment ce una dintre fetițe se joacă cu o păpușă pe jos, iar poziția ei implică o ocultare a unei sexualități evidente; în tabloul lui Rubens, *Silenus beat*, Svetlana Alpers, profesoară la California University, nu are nicio îndoială că subiectului tabloului prezintă o relație homosexuală.

„În schimb, în istoria literară și a artei contemporane, cartea sexului este jucată, în general, ca *armă*. În primul rând este utilizată pentru a «provoca» sau «depăși» structura tradițională de obiceiuri și moravuri aflată în spatele oricărei opere literare sau artistice aflate în dezbatere. Inamicul este, doar întâmplător, opera specifică în care temele sexuale ascunse, în general excentrice, sunt «revelate». Adevăratul inamic este sensibilitatea socială și morală acceptată din care a reieșit opera și în care își găsește sensul inițial. [...] În acest sens, multe dintre lucrurile reunite sub egida emancipării sexuale fac parte cu adevărat dintr-o campanie de *de-civilizare*", remarcă Kimball în *Siluirea maeștrilor*.

Sexul e ubicuu pentru că are o importanță capitală în tentativa de a submina efortul artistic și de a răspândi revoluția, dar hermenuții oficiali nu se rezumă doar la atât. Gauguin și ale sale picturi din Tahiti depun mărturie despre colonialismul capitalist și reificarea corpurilor, iar tabloul lui Winslow Homer, *The Gulf Stream*, simbolizează asuprirea rasială din America secolului al XIX-lea. În fine, cele trei dreptunghiuri suprapuse ale lui Marc Rothko te trimit cu gândul la *Pietà* a lui Bellini, ceea ce spulberă categoric, chiar și pentru cei mai naivi, orice legătură între reprezentare și comentariu.

După cum demonstrează *Siluirea maeștrilor*, totul poate fi spus despre o operă de artă, mai puțin ceea ce este important, câtă vreme provine din vocea ortodoxiei universitare.

În fața acestei ofensive ireale, răspunsul fundamental al lui Kimball îl reprezintă o ironie care dizolvă morga unor pseudoargumente livrate în jargon ermetic. Tehnica nu e doar eficientă la nivelul disputei, ci contribuie din plin la plăcerea lecturii și

face din *Siluirea maeștrilor* o carte amuzantă, fără a fi deloc facilă. De exemplu, Kimball oferă un citat teribil de lung, prolix și incoerent, dintr-o lucrare a profesoarei Anna Chave despre Rothko, pe care îl întrerupe brusc cu următoarea remarcă: „Îmi pare rău: Știu că am promis să am grijă de stomacul cititorilor mei."

Nu e poate cea mai academică sau corectă politic reacție, însă funcționează. Pentru că beția de cuvinte și delirul se combat mai eficient cu o sănătoasă doză de bun simț decât cu argumente construite riguros. În fond, în fața verbiajului necontrolat al lui Derrida și al discipolilor săi, ce rost ar avea silogismele?

Totuși, Kimball nu se rezumă doar la atât. Are grijă să sublinieze inadvertențe factuale, erori logice, non-sensuri flagrante și multe, foarte multe elucubrații docte, cum este și acest comentariu pe marginea picturii lui Gauguin, *Manao tupapau*: „Rămâne fetișizarea avangardistă a propriilor procese și proceduri; nu este un semn de specificitate culturală, ci doar particularitatea diferenței de la «bărbatul privilegiat al rasei albe», pentru a folosi termenul cuprinzător al lui Gayatri Spivak."

Potrivit eseistului american, exemplele de interpretări ridiculizate în *Siluirea maeștrilor* nu sunt doar o mână de excepții într-o mare de normalitate și exegeze consistente. Dimpotrivă. Ele constituie tocmai „*mainstream*"-ul, ortodoxia, în timp ce vocile sănătoase reprezintă o minoritate sub asediu. De altfel, este suficient să remarci universitățile (Yale, New York, University of Californa) din care provin istoricii de artă menționați de Kimball pentru a realiza dimensiunea dezastrului educațional și prăbușirea de-a dreptul spectaculoasă a instituțiilor care ar trebui să aibă, în mod firesc, drept obiectiv „cultivarea intelectului, a gustului delicat, a unei minți candide, juste, liniștite" (Cardinalul Newman). Ce fel de studenți pot ieși din mâinile unor profesori care învață că litera „i" cu un circumflex înseamnă, de fapt, „o femeie fertilizată", care se traduce, în cele din urmă, într-o „femeie circumcisă", nu prea mai are sens să întrebi.

După cum Kimball arată în alt loc, în urma acestei reorientări academice nu pierde doar arta, deși ea e prima sacrificată, ci este amenințată o civilizație și o întreagă moștenire culturală. Și asta deoarece efortul mandarinilor universitari are în mod declarat scopul politic de a remodela oamenii și societatea pe un calapod totalitarist.

Siluirea maeștrilor mai are un merit relevant, în special pentru cititorul român, crescut în admirația necondiționată pentru modelele occidentale. Kimball demonstrează destul de clar că „regele este gol", iar din monumentele educaționale ale Vestului nu a rămas decât fațada. O fațadă sub care se ascund barbarii din interior, cei care lucrează temeinic la distrugerea ultimelor rămășițe de cultură și umanitate. Harvard, Yale sau Berkeley s-au transformat, sub acțiunea dizolvantă a postmodernismului, în etichete cu strălucire calpă, dindărătul cărora se lansează asalturi din ce în ce mai violente asupra bunului simț și a tradiției apusene.

De aici cititorul român nu ar trebui să capete subite complexe de superioritate și să privească mândru spre Apus, pentru că nu are foarte multe motive. În ultimii ani, facultățile locale și personalul aferent s-au sincronizat perfect cu programa deculturalizării, prin stagii, doctorate și masterate în laboratoarele de marxism occidentale, ceea ce a adus revoluția în catedrele școlare de la noi. Este suficient, de altfel, să privești tinerii artiști care pledează pentru diverse variante de comunism în *performance*-uri și acte artistice ratate sau criticii care glosează doct pe marginea lor pentru a înțelege amploarea catastrofei.

Totuși, un lector autohton poate desprinde din lecția lui Kimball curajul de a se debarasa de stinghereala provincială, de a interpreta arta și realitatea fără proptelele oferite generos de ideologiile oficiale și de a fi cât mai suspicios în fața prețioșilor ridicoli.

Ninel Ganea
București, mai 2017

Introducere
Siluirea maeştrilor

HAMLET:
Vezi nourul cel de colo cam în chip de cămilă?
POLONIUS:
Pe sfânta slujbă, chiar că-i taman ca o cămilă.
HAMLET:
Ba pare-mi-se că aduce a nevăstuică.
POLONIUS:
E cocârjat ca nevăstuica.
HAMLET:
Sau ca balena?
POLONIUS:
Chiar ca balena.[1]

În ceea ce priveşte istoria artei, la început a fost ochiul, nu cuvântul. —Otto Pächt, The Practice of Art History, 1986

Totul este ceea ce este şi nimic altceva.
—episcopul Joseph Butler, 1726

---

[1] William Shakespeare, *Hamlet, prinţ al Danemarcei*, traducere de Leon Levitchi şi Dan Duţescu, Actul III, Scena 2, în William Shakespeare, *Romeo şi Julieta; Hamlet*, traducere de Ştefan Octavian Iosif, Leon Levitchi, Dan Duţescu, Editura Adevărul Holding, Bucureşti, 2009, p. 242.

Analiza realităţii

De ce predăm şi studiem istoria artei? Este o întrebare care provoacă un răspuns complicat. Pentru a învăţa despre artă, da, dar totodată pentru a învăţa despre contextul cultural în care se desfăşoară arta; în plus, pentru a învăţa despre – cum să o numesc? „Evoluţie" nu este chiar corect, dar nici „progres". Poate „dezvoltare": a învăţa, aşadar, despre dezvoltarea artei, apoi despre modul în care, de-a lungul istoriei, artiştii „au soluţionat problemele" – de exemplu, problema modelării spaţiului tridimensional pe un plan în fond bidimensional.

Acestea sunt câteva dintre răspunsurile sau părţi ale răspunsului pe care mulţi dintre noi le-ar oferi. Sunt şi altele. Predăm şi studiem istoria artei – aşa cum predăm şi studiem istoria literaturii, istoria politică sau istoria ştiinţei – în parte pentru a ne familiariza cu aventura umanităţii în decursul timpului. Ne aşteptăm ca o persoană educată din Occident să ştie ce s-a petrecut în 1066, să cunoască intriga din *Hamlet*, să înţeleagă (oarecum) legea gravitaţiei, să recunoască *Mona Lisa*, *Naşterea lui Venus* a lui Botticelli sau *Bar la Folies-Bergère* a lui Manet. Acestea sunt aspecte ale unei imense moşteniri comune, episoade care, alternativ, se aprind şi aruncă lumini şi umbre, acele lumini şi umbre întrepătrunse care definesc magia omenirii cu lumea.

Toate acestea pot fi descrise drept aluatul, corpul ambiental al culturii. Fermentul este furnizat prin cunoaşterea nemijlocită a subiectului studiului: poemul, romanul sau piesa, itinerariul mental străbătut de un Galileo sau Newton, opera de artă efectivă de pe perete. În cazul istoriei artei, *raţiunea de a fi* – sensul final – este

oferită de întâlnirea vizuală directă cu marile opere de artă. Orice altceva este preambul sau reflexie ulterioară, structură de sprijin a evenimentului principal, care nu este atât de mult despre a învăța *despre* artă, cât despre a intra în contact direct cu ea.

Sau așa am fi putut crede. Ce s-a întâmplat cu evenimentul principal? Să presupunem că ai nimerit la cursul introductiv de istoria artei la colegiul din localitate, ai bântuit întâlnirea anuală a Asociației Colegiilor de Artă, te-ai ținut după custodele Muzeului de Artă Americană Whitney, ai examinat principalele publicații și cele mai recente cărți dedicate istoriei artei: ce vei descoperi? Fără îndoială, o mare varietate de lucruri. Sunt sigur că, din loc în loc, vei descoperi istoria artei urmărită după cum s-a subliniat mai sus: ca un efort educațional preocupat de învățarea autentică, o aventură a văzului, o colaborare care a țintit, înainte de toate, să faciliteze întâlnirea directă cu opere de artă importante. Doresc să subliniez această declarație. Nu spun „sunt sigur" în sens reducționist, însemnând „poate, dar cel mai probabil nu". Îl folosesc mai degrabă într-un sens afirmativ, declarativ. Îmi vin în minte imediat mai mulți istorici de artă și custozi care sunt profund implicați în substanța estetică a artei. Menționez mai multe astfel de figuri pe parcursul acestei cărți: critici, istorici și cunoscători cărora le place arta, care sunt încântați *să privească* și care caută să împărtășească această pasiune și încântare.

Însă aici se încheie veștile bune. Întrucât tendința dominantă – curentul care beneficiază de lumina reflectoarelor, de premii, onoruri, adulație academică – este categoric în altă parte. Da, există voci divergente. Dar studiul istoriei artei, în ziua de azi, este din ce în ce mai mult despre *dislocarea* artei, subordonând-o „teoriei",

politicii, autobiografiei criticului, aproape oricărui lucru care permite cuiva să renunţe la sarcina de a experimenta arta pe cont propriu.

Voi reveni la acele ghilimele din jurul cuvântului „teorie". Pentru moment, doresc să subliniez natura atacului asupra artei. Se întâmplă următorul lucru: studiul artei este cooptat din ce în ce mai mult de diverse campanii străine, non-artistice şi non-estetice. În loc să încerce să menţină pulsul caracteristic al performanţei estetice, istoria artei este presată să intre în luptă – o luptă împotriva rasismului, să zicem, sau împotriva noţiunilor tradiţionale ale conţinutului estetic; este angajată în numele vreunui grup presupus defavorizat sau transformată într-un accesoriu al unei versiuni academice în care politicul abia poate fi separat de metafizic sau, pentru a fi cât mai precis, de limbajul sofisticat.

Într-o mare măsură, ceea ce se întâmplă cu istoria artei este comparabil cu ceea ce s-a petrecut în cursul ultimelor decenii cu studiul literaturii comparate şi al disciplinelor umaniste înrudite.[2] Cunoscătorii *acelui* dezastru vor recunoaşte multe dintre nume, un vocabular asemănător, un ton ameninţător înrudit. Ne putem gândi, spre exemplu, la locul onorant acordat criticului german Walter Benjamin (1892-1940), al cărui eseu, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice", a devenit un soi de text sacru în studiile literare şi de istorie a artei. De ce? Pentru că Benjamin, scriind sub influenţa lui Theodor Adorno, marxistul Şcolii de la Frankfurt,

[2] Despre modul în care imperativele politice au afectat studiul literaturii, vezi cartea mea *Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Our Higher Education*, ediţia a II-a, Ivan R. Dee, Chicago, 1998, şi John M. Ellis, *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*, Yale University Press, New Haven, 1997.

a susţinut că progresele în reproducerea artistică – în special apariţia filmului – au deviat interesul faţă de obiectul de artă şi „aura" sa de unicitate către arta ca instrument de transformare politică. „Din momentul în care criteriul autenticităţii încetează să mai fie aplicabil producţiei artistice", a scris Benjamin, „întregul rol al artei este inversat. În loc să se bazeze pe ritual, începe să se bazeze pe o altă practică – politica."[3]

Câte frisoane de plăcere a produs această declaraţie! Popularitatea extraordinară a eseului lui Benjamin, atât în rândul istoricilor de artă, cât şi al teoreticienilor literari, rezidă, în parte, în efortul său de a detrona opera de artă (şi, implicit, artistul) şi în apelul său public ca spiritele „progresiste" să „politizeze" arta. În eseul lui Benjamin, reprezentanţii de seamă ai mediului academic au descoperit raţionalizarea perfectă a eforturilor lor de a subordona obiectul aparent al disciplinei lor unei agende, de a reduce arta sau literatura la un alibi pentru ... puteţi completa punctele de suspensie consultând lista cauzelor la modă ale acestei săptămâni.

În unele privinţe, ceea ce s-a întâmplat cu istoria artei este poveste veche. În *The Painted Word* (1975), Tom Wolfe a demascat cu amuzament tendinţa elitei artistice a anilor 1970 de a presupune că „picturile şi alte lucrări există doar pentru a ilustra textul"[4], *i.e.* textul critic presupus a ne dezvălui „adevărata" semnificaţie a vreunei opere de artă contemporană la modă. Wolfe şi-a imaginat o expoziţie retrospectivă de amploare

---

[3] Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" în *Illuminations: Essays and Reflections*, editat şi cu o introducere de Hannah Arendt, Shocken, New York, 1968, p. 224.

[4] Tom Wolfe, *The Painted Word*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1975, p. 6.

la Muzeul de Artă Modernă, în cadrul căreia operele prezentate ar fi fotografii uriaşe conţinând pasaje din diverşi critici influenţi, fiecare ilustrată de mici reproduceri ale operelor artiştilor la care se face referire în text, discrepanţa de mărime indicând importanţa relativă a obiectelor. Orice ar fi ratat Wolfe cu privire la arta perioadei („arta modernă" a fost pentru el un termen de oprobriu), el a parat delicios unele pompozităţi predominante. Trebuie spus, de asemenea, că povestea plină de învăţăminte pe care a oferit-o despre lumea artei vremii este chiar mai pertinentă astăzi decât era în 1975.

Wolfe a satirizat o înclinaţie comună care a metastazat brusc. Tentaţia de a îneca arta într-o mare de cuvinte este o deformare profesională periculoasă. Criticilor le place sunetul propriilor cuvinte în aceeaşi măsură în care le place spectacolul învăţăturii lor. Cât de convenabil este că operele de artă le oferă o oportunitate de a le expune pe amândouă! Uneori, comentariul critic ingenios dezvăluie ceva important despre operele de artă; alteori este pur şi simplu ingenios. Locul unei astfel de critici în canonul învăţăturii poate fi sus. Ne putem gândi, de exemplu, la Erwin Panofsky (1892-1968) şi la incursiunile sale în „iconologie". Acele eseuri sunt lecturi atrăgătoare, pline de informaţii interesante din literatură, istorie şi filosofie. Ocazional, acestea chiar spun ceva în mod direct despre calităţile estetice ale operei în discuţie. Ocazional.

Panofsky a fost un savant şi un umanist de un rar talent şi o mare sensibilitate. Dacă deseori scriitura lui s-a abătut destul de mult de la subiectul aparent, a fost aproape întotdeauna revelatoare în alte moduri. Incontestabil, nu este cazul multor istorici de artă din mediul universitar contemporan. În plus, trebuie

observat rolul pe care îl joacă lenea în mare parte a istoriei contemporane a artei – mă refer la lenea de a vedea şi a simţi. Manifestările extraordinare ale erudiţiei nu sunt incompatibile cu această lene fundamentală. Într-adevăr, există adesea o relaţie inversă între afişarea erudiţiei – ceea ce se numea pedanterie – şi efortul inteligenţei estetice. Efortul de a vedea poate fi evitat în mare parte prin aplicarea oportună a broderiei verbale. Criticii şi erudiţii sunt experţi sau, cel puţin, experimentaţi în utilizarea cuvintelor. Obiceiul de *a privi* necesită resurse emoţionale şi intelectuale diferite; iar sarcina de a comunica ceea ce se vede implică alte aptitudini. Nu este surprinzător că arta adună poliloghie aşa cum spaţiul de sub pat adună ghemotoace de praf. În ambele cazuri funcţionează o afinitate naturală.

Însă fenomenul despre care vorbesc, deşi se suprapune cu alte modalităţi mai inofensive de distracţie, diferă semnificativ ca scop şi efect de obişnuita înfloritură sau irelevanţă academică. Diferă, de asemenea, de tipul de aroganţă critică ironizată de Tom Wolfe, deşi multe dintre ticurile verbale pe care le-a identificat în anii 1960 şi 1970 se află încă printre noi. Diferenţa crucială este o diferenţă ideologică. Într-un cuvânt, asistăm astăzi la triumful corectitudinii politice în istoria artei. Este o perspectivă destul de deprimantă, aceasta şi din cauză că, prin subordonarea artei unei agende neartistice, artei îi sunt sustrase demnitatea intrinsecă şi capacitatea de a produce încântare. Aşa cum am arătat în altă parte, corectitudinea politică operează prin transpunerea vieţii într-o jurisdicţie străină, prezumând a ne evalua eforturile în funcţie de dictatele categorice ale unei virtuţi autoproclamate.[5]

[5] Despre originile şi caracterul corectitudinii politice, vezi eseul meu, „Political Correctness, or the Perils of Benevolence", în *The National*

Merită subliniat că problema principală, pierderea principală, constă nu în programul special îmbrăţişat: războiul împotriva patriarhatului, lupta împotriva capitalismului, marşul împotriva „valorilor formaliste", a „eticii burgheze" sau a normelor presupus „demodate" de reprezentare. Orice s-ar crede despre aceste campanii – iubiţi-le sau urâţi-le –, ele toate înlocuiesc arta, retrogradând-o la statutul unei recuzite într-o dramă care nu-i aparţine.

Strategii de subversiune

Atacul asupra artei se desfăşoară în general în două moduri. Primul implică un proces de *falsă mărire.* Aclami mediocrul drept operă de geniu, de exemplu, sau pretinzi că ceea ce este pur şi simplu respingător de fapt înnobilează înţelegerea noastră a artei sau a vieţii. Dacă arta nu mai poate fi judecată în principal în termenii performanţei estetice, ea este vulnerabilă la uzurpare din partea oricărei găşti insistente, fie ea etichetată „egalitarism", „anarhie", „nihilism oportunist" sau „politică revoluţionară stupidă".

Una dintre cele mai insidioase expresii ale acestui proces de jos în sus implică o caricaturizare a judecăţii estetice tradiţionale. De exemplu, ne putem gândi la fotografiile cu sadomasochişti ale lui Robert Mapplethorpe şi la acei susţinători care pretindeau că le admiră pentru excelenţa lor formală: splendida triangulaţie a biciului, amintind de compoziţia anumitor nuduri clasice etc., etc. Sau să îi luăm în considerare pe artiştii londonezi Gilbert şi George. Când au expus *The*

Interest, nr. 74, iarna 2003-2004, pp. 158-165.

Naked Shit Pictures – montaje foto uriaşe cu ei goi şi fragmente de excremente plutitoare – un critic a invocat drept precedent *Altarul din Isenheim*, în timp ce altul a vorbit despre „auto-sacrificiul" artiştilor „pentru o cauză superioară, care este în mod intenţionat morală şi într-adevăr creştină"[6]. Aproape că îi poţi auzi pe aceşti critici rânjind: „Vreţi apreciere estetică? Vă dăm noi apreciere estetică – a gunoiului." În parte, aceasta este o strategie a ceea ce, în altă parte, am numit „trivializarea scandalosului"[7]. Vocabularul delectării estetice este remodelat într-o parodie diabolică a lui însuşi. Morala este că arta nu este mai imună la pervertire decât oricare alt domeniu al străduinţei umane.

Falsa mărire descrie una dintre strategiile în războiul împotriva artei. Ea estompează distincţia dintre superior şi inferior, ridicând rămăşiţele culturii populare la rangul artei frumoase. (Remarca, atribuită după caz lui Andy Warhol şi Marshall McLuhan, potrivit căreia „arta este orice trece"[8] sintetizează atitudinea dominantă.) Cea de-a doua strategie principală, *siluirea maeştrilor*, merge în direcţia opusă. Acţionează nu prin gonflarea trivialului, a mediocrului, a imoralului, ci prin atacarea, diluarea sau, altminteri, subminarea măreţiei. Inamicul său este civilizaţia şi ipotezele sociale, morale şi estetice pe care se sprijină aceasta. Obiectivul său este să transforme arta într-un aliat în campania de *de*civilizare.

Uneori, agresiunea este directă: Marcel Duchamp aşează o mustaţă deasupra buzei superioare a Mona

---

[6] John McEwen, „Maybe Not, but Still Art", *The Daily Telegraph*, 10 septembrie 1995, p. 6.

[7] Despre „trivializarea scandalosului", vezi eseul meu cu acelaşi titlu în *Experiments Against Reality: The Fate of Culture in the Postmodern Age*, Ivan R. Dee, Chicago, 2000, pp. 277-304.

[8] În eng. în orig. *Art is what you can get away with*. (n. trad.)

Lisei pe o reproducere a tabloului, manifestându-și astfel disprețul pentru întregul demers al artei, așa cum este înțeleasă în mod tradițional. Duchamp s-a străduit să arunce în aer întreaga categorie a performanței estetice. El a sperat că Dada va însemna sfârșitul artei așa cum este înțeleasă în mod tradițional. Nu s-a întâmplat. Dar câți mici Duchampi ați zărit alergând încoace și încolo în universul contemporan al artei? Duchamp a luat o banală lopată de zăpadă și a expus-o ca operă de artă. Cât de îndrăzneț! Dar asta era în 1915. A folosit același truc cu un pisoar. Cât de transgresiv! Dar asta era în 1917. Duchamp a pornit o afacere care merge bine și astăzi. Însă el și moștenitorii săi dadaiști, deși răutăcioși, sunt cel puțin direcți. Cel mai adesea, atacul asupra artei este purtat printr-o strategie de ocolire. Opera de artă este confiscată ca oportunitate pentru disertație critică, pentru predicare politică, pentru exegeză teoretică sau pseudo-teoretică. (Trebuie observat că Duchamp, oricare i-ar fi fost intențiile, a inspirat la rândul său numeroase exegeze.) Există și aici un element de falsă mărire – a interpretului. Dar pentru opera de artă, rezultatul este un jaf, o siluire.

În „The Authorship of *In Memoriam*", eseistul englez Ronald Knox a „demonstrat" că adevăratul autor al acelui poem familiar nu a fost Alfred Tennyson, așa cum au crezut mulți dintre noi, ci Regina Victoria. Eseul lui Knox este un *jeu d'esprit* încântător, o împunsătură amuzantă la adresa bietelor suflete care cred că Francis Bacon sau vreo altă personalitate ilustră a Epocii Elisabetane a scris piesele atribuite în general lui William Shakespeare. Dar Knox a scris ironic. Eseul său este amuzant deoarece este gândit ca satiră. Acei reprezentanți ai mediului academic care practică siluirea

maeştrilor ar putea fi amuzanţi, dacă nu ar fi serioşi. Dar ei sunt serioşi. Ei scriu pentru a defăima, nu pentru a satiriza. Mai precis, ei încalcă autoritatea artei pentru a urmări o agendă complet neartistică. Interesul lor în artă este ascuns, nu estetic.

Impasul teoretic

Oricine a stat afară într-o zi senină de vară şi a intrat rapid într-o cameră cu storurile trase ştie că ochii au nevoie de ceva timp pentru a se adapta. Tot aşa, orice om obişnuit cu lumina calmă a discursului raţional va fi probabil dezorientat la început de meditaţiile tenebroase care populează astăzi disciplina istoriei academice a artei. Pare nedrept să plonjezi direct în acest abis stygian fără o aclimatizare prealabilă. Nu îmi vine în minte un aperitiv mai bun decât o scurtă introducere la termenul „teorie".

Dacă ar exista o Societate pentru Prevenirea Cruzimii faţă de Cuvinte, termenului „teorie" i s-ar fi acordat de mult un statut protejat ca Substantiv Abuzat. Academicienilor care ar dori să utilizeze cuvântul li s-ar cere să aplice pentru o licenţă specială, să prezinte referinţe din partea a trei persoane care nu au fost niciodată condamnate pentru expunere la educaţia universitară şi să contribuie la un fond destinat altor cuvinte nefericite. Cazul termenului „teorie" este îndeosebi trist, deoarece avem în el un exemplu de abuz în serie: în primul rând, a fost abuzat de către profesorii de literatură, apoi de către profesorii de „studii culturale" şi alte redute interdisciplinare similare şi, în ultima vreme, de către istoricii de artă.

„Teorie" are o istorie complicată. Provine dintr-un

cuvânt grecesc care înseamnă „a privi la, a vedea". În acest sens, „teorie" implică o anumită pasivitate din partea privitorului: o teorie ne oferă acces nu la ceva ce am *făcut*, ci la ceva ce am *primit* când am fost suficient de atenţi. Totuşi, astăzi folosim cuvântul „teorie" într-un sens aproape contrar acestui înţeles etimologic. În prezent, o „teorie" nu este atât ceea ce vedem, cât eşafodajul mental pe care îl imaginăm sau proiectăm pentru a ne explica ceea ce vedem. Pe scurt, teoria, care însemna cândva o acordare sau o congruenţă cu realitatea, semnifică acum o impunere voluntară.

În limbajul curent, „teorie" rămâne totuşi un cuvânt perfect onorabil. Are o sumedenie de întrebuinţări colocviale legitime: „Am o teorie despre asta", se spune, adică „am o idee despre ce s-a întâmplat şi de ce". De asemenea, deosebim în mod regulat între teorie – modul în care lucrurile ar trebui să se întâmple – şi practică – modul în care se întâmplă de fapt (ideea fiind că există deseori o disjuncţie între cele două). „Totul este foarte bine în teorie", veţi spune, în sensul că, în practică, este posibil ca lucrurile să iasă mai degrabă diferit.

Utilizăm, de asemenea, „teorie" într-un sens mai formal, adică, după cum explică *The American Heritage Dictionary*,

> Cunoaştere organizată în mod sistematic, aplicabilă într-o varietate relativ largă de circumstanţe, în special un sistem de ipoteze, principii acceptate şi reguli de procedură concepute pentru a analiza, anticipa sau, altfel, pentru a explica natura sau comportamentul unui ansamblu determinat de fenomene.

În acest sens, „teorie" este parte din drama cercetării raționale. O teorie nu este numai simplă speculație, ci un set de ipoteze atent formulate, oferit ca potențială explicație a ceva. O teorie are o latură provizorie sau aventuroasă – avansează dincolo de fapte în efortul său de a le explica – însă legitimitatea sa este măsurată în principal prin onestitatea și loialitatea față de adevăr.

Adevărul? Aproape că poți simți fiorul de groază revărsându-se peste corpul profesoral: imaginați-vă o persoană atât de naivă încât să vorbească despre „adevăr"! Academicienii de astăzi nu se ocupă de adevăr. Ei se ocupă de „teorie". Și chiar întâlniți persoane care utilizează „a teoretiza" ca verb tranzitiv: „Cutare teoretizează ideea de libertate" (sau de artă, natură, gătit, orice), ceea ce înseamnă că acel Cutare împodobește orice o fi cu o înlănțuire de rostiri solemne, dar irelevante. Despre „adevăr" se vorbește rareori, și atunci numai depreciativ, între ghilimele corespunzătoare.

Ați observat cât de răspândită este folosirea acelor instrumente de bagatelizare epistemică? Este cu siguranță contagioasă. Și de ce nu? Cu greu poate fi imaginată o metodă mai simplă de a neutraliza sau ironiza sensul.[9] Nu vorbești niciodată de virtute atunci când poți spune „virtute"; un pic de raționament nu este logic, ci doar „logic"; procedura în cauză nu este sănătoasă, ci doar „sănătoasă". Și așa mai departe. Funcționează și cu cuvinte ale eșecului cognitiv: nu spui că un argument este respins, ci doar că este „respins". Pentru a înțelege care este miza, aveți în vedere diferența dintre pește

[9] Despre această folosire a ghilimelelor, vezi eseul strălucit al lui David Stove, „Neutralizing Success Words", în cartea sa *Scientific Irrationalism: Origins of a Postmodern Cult*, Transaction, New Brunswick, 2001, pp. 21-48.

proaspăt și pește „proaspăt": diferența este poate greu de definit, dar ușor de mirosit. Ceea ce este minunat în privința utilizării acestor ghilimele este că îți permite să strecori îndoiala fără a afirma, de fapt, absolut nimic. Nu declari că X *nu* este adevărat, ci doar că X este „adevărat".

În noul sens la modă, „teoria" este greu de imaginat fără astfel de arme de sabotaj semantic. Iar acest lucru era de așteptat. Teoria, așa cum este practicată în mediul academic de astăzi, este în principal un instrument de politică, nu de cercetare. Rolul ei este de a insinua o intrigă secundară, conținând rațiuni nerecunoscute, în spatele fiecărei declarații. Când auziți – așa cum auziți permanent în aceste zile – pe cineva spunând că adevărul este un „construct social" ori „cunoașterea este o funcție a puterii" etc., puteți pune pariu că în următoarea propoziție vă va oferi o bucată de „teorie" pentru a-și susține afirmația.

Ce fel de teorie? Persoanelor care fac o pasiune pentru așa ceva le place să susțină că „totul este politic", voind să spună prin asta că idealul unei cercetări dezinteresate este un pic mai mult decât o șaradă. Cum ar putea fi altfel, susțin aceștia, din moment ce toate actele noastre sunt prin definiție actele *noastre*, adică în interesul propriu?

Sunt gânditori, cel puțin de la episcopul englez Joseph Butler (1692-1752) încoace, care au dezvăluit confuzia din spatele „trăsăturii ciudate a multora de a explica toate sentimentele specifice și de a reprezenta întreaga viață ca nimic altceva decât un exercițiu permanent de iubire de sine"[10]. Există trei surse principale care

[10] Joseph Butler, *Fifteen Sermons Preached at the Rolls Chapel*, Macmillan & Co., Londra, 1913, p. 16.

întreţin confuzia. Sursa emoţională sau caracterologică este cinismul programatic. Noţiunea potrivit căreia egoismul este universal şi fără sfârşit este atât o chestiune de temperament, cât şi de convingere. Ideea îi atrage în special pe acei oameni inteligenţi care consideră fiecare ideal un pretext, fiecare valoare o raţionalizare a unui interes.

Cea de-a doua sursă a confuziei este o eroare logică comună, dar fatală, şi anume tendinţa de a extrage concluzii pentru viaţa reală din premise tautologice. Filosoful australian David Stove (1927-1994) s-a sprijinit pe argumentul clasic al lui Butler atunci când a subliniat că atitudinea „totul este politic, toate acţiunile sunt în interesul propriu", deşi categoric *de rigueur* printre academicienii la modă de astăzi, se întemeiază pe această eroare fundamentală de logică. După cum observă Stove,

> Din tautologia „nimeni nu poate acţiona intenţionat decât dintr-un interes pe care îl are" nu rezultă în mod clar că „nimeni nu poate acţiona intenţionat decât din motive de interes personal". Această deducţie aparţine exact aceleiaşi clase precum deducţia atroce (deşi mult mai populară) din „ce va fi, va fi", anume „toate eforturile umane sunt inutile". [...] Dacă porneşti de la o premisă tautologică, nu poţi deduce din aceasta în mod valid *nicio* concluzie care nu este în sine tautologică.
>
> Scopurile posibile ale intereselor, motivelor sau dorinţelor umane sunt infinit de variate. Printre acestea pot fi: a se răzbuna pe cineva, a cuceri dragostea unei femei, a-şi sluji ţara, a simţi dragostea divină, a înţelege fizica de astăzi... lista este nesfârşită. Dar la fel de bine se poate întâmpla,

şi chiar se întâmplă deseori, ca un om să-şi urmeze una sau mai multe dintre aceste pasiuni „deosebite" fără a ţine seama de interesele sale personale.[11]

După cum Butler însuşi a spus-o: „Nu pentru că ne iubim pe noi înşine găsim încântare în astfel de scopuri, ci pentru că avem anumite sentimente faţă de acestea. [...] Totul este ceea ce este şi nimic altceva."[12] Bine ar fi ca această observaţie să poată fi înscrisă deasupra uşilor departamentelor noastre de literatură şi istorie a artei.

Cea de-a treia sursă principală a convingerii că „totul este politic" şi că adevărul este prost îmbrăcat dacă nu este scris între ghilimele este acea formă, ciudat de populară, de pesimism epistemologic pe care Stove o numeşte „calvinism cognitiv". „Calviniştii", observă Stove,

> cred în depravarea totală a naturii umane: dacă un impuls ne aparţine, este rău, *pentru că* ne aparţine. Argumentul
>
> Cunoaşterea noastră este cunoaşterea noastră,
> Astfel că
> Nu este o cunoaştere a lucrurilor reale
>
> ar putea părea valid doar pentru cineva care a considerat că orice cunoaştere pe care o avem nu poate fi reală *pentru că* o avem.[13]

Cu nonşalanţa-i tipică, Stove a organizat la un moment dat un concurs pentru a identifica şi publica

---

[11] David Stove, „Tax and the Selfish Girl or Does «Altruism» Need Inverted Commas?", în *Darwinian Fairytales*, Avebury, Aldershot, 1995, p. 92.

[12] Joseph Butler, *op. cit.*, pp. 17-18.

[13] David Stove, „Idealism: A Victorian Horror Story (Part Two)", în *Against the Idols of the Age*, editată de Roger Kimball, Transaction Publishers, New Brunswick, 1998, p. 187.

„cel mai prost argument din lume"[14]. Stove a explicat că argumentul câştigător se va distinge nu doar prin caracterul îngrozitor intrinsec, ci şi prin nivelul de acceptare în rândul filosofilor şi măsura în care a fost scutit de critică. În cele din urmă, Stove a decis să ofere laurii acelui set de argumente cu care el însuşi a participat în cadrul competiţiei – argumente care vor fi teribil de familiare oricui a studiat filosofia:

> Putem cunoaşte lucrurile doar:
> - dacă au legătură cu noi;
> - în cadrul formelor noastre de percepţie şi înţelegere;
> - în măsura în care se înscriu în schemele noastre conceptuale;
> - etc.
>
> Aşadar,
> Nu putem cunoaşte lucrurile aşa cum sunt în sine.

După cum subliniază Stove, am putea la fel de bine susţine „idealismul gastronomic"[15], conform rândurilor următoare:

> Nu putem mânca stridii aşa cum sunt în sine,
> Pentru că
> Putem mânca stridii doar în măsura în care acestea sunt aduse în condiţiile fiziologice şi chimice care reprezintă premisele posibilităţii de a fi consumate.

---

[14] David Stove, „Judge's Report on the Competition to Find the Worst Argument in the World", *Cricket Versus Republicanism and Other Essays*, Quakers Hill Press, Sydney, 1995, p. 66.
[15] David Stove, „Idealism: A Victorian Horror Story (Part Two)", p. 185.

Criticile lui Stove la adresa „calvinismului cognitiv" și a argumentelor în favoarea acestuia se regăsesc într-un eseu în care este atacat idealismul. Dar este important de menționat că argumentele pe care le atacă nu sunt în niciun caz avansate doar de către idealiști. La drept vorbind, într-o variantă sau alta, un astfel de raționament, așa cum arată Stove, „este comun tuturor principalelor soiuri de cognofobi care alcătuiesc în prezent personalul facultăților de artă din universitățile occidentale; și niciunul nu este idealist, nici măcar prin implicație"[16].

Un deconstructivist de Woolworth

Bine, bine, dar ce treabă au toate acestea cu istoria artei? Este o întrebare legitimă. Ca prim răspuns, să ne îndreptăm spre Keith Moxey, profesor de istoria artei la catedra Ann Whitney Olin a Colegiului Barnard și la Universitatea Columbia. Profesorul Moxey nu este decât o mică stea pe firmamentul academic. Dar strălucește cu o lumină cu totul caracteristică – ca să nu spun complet previzibilă. Cărțile sale – erau vreo șase la ultima numărătoare – sunt un compendiu de clișee academice la modă, atât în atitudine (stângism polisilabic), cât și în argument (articole de raft din lexiconul deconstrucției).

Pe scurt, profesorul Moxey este un deconstructivist de mâna a doua, care repetă toate argumentele postmoderniste standard așa cum o cutie muzicală își cântă repertoriul de piese: mecanic, cu o lipsă distinctă de sonoritate, dar totuși fără note false. Acesta este motivul

[16] *Ibidem*, p. 193.

pentru care opera sa oferă o introducere atât de bună în temperamentul sau climatul intelectual al istoriei artei contemporane: nu sunt surprize – doar multe pagini de idei primite de-a gata, aranjate cu grijă şi care nu conţin nicio urmă de îndoială, scrupul sau ezitare.

Îndeosebi relevantă scopului nostru este cartea domnului profesor Moxey intitulată *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (1994). În acest volum, profesorul Moxey emite două afirmaţii fundamentale. Le puteţi ghici uşor. Da: prima este că niciun „exerciţiu cultural" – scrierea istoriei, de exemplu – nu poate fi înţeles „fără a face trimitere la teorie". Şi cea de-a doua este că „orice exerciţiu cultural este modelat de consideraţii politice"[17]. Nu este o chestiune de „unde ai mai auzit asta?", ci de „unde nu ai mai auzit?"

Cei care nu au mai întâlnit acest tip de argument ar putea fi tentaţi să întrebe, cu privire la prima afirmaţie, de ce teorie anume ar fi nevoie pentru a înţelege, să zicem, comentariile lui Cezar despre războiul galic sau *Istoria declinului şi a prăbuşirii Imperiului Roman* a lui Edward Gibbon. Acestea sunt indubitabil exemple de „exerciţiu cultural" (să n-o mai dăm cotită şi să îl numim după vechea sa denumire, „istorie"). Oamenii îi citesc şi îi înţeleg pe Cezar şi Gibbon (de exemplu) de foarte mulţi ani, fără nicio urmă de teorie. Sau nu? Poate că, din vremuri imemoriale, au fost induşi în eroare şi abia acum 15 minute, în zorii Epocii Teoriei, au ajuns să-i înţeleagă pe aceşti (şi pe toţi ceilalţi) autori? *Voi* ce părere aveţi?

---

[17] Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History,* Cornell University Press, Ithaca, 1994, pp. XII şi XIII.

Cartea profesorului Moxey ridică şi alte întrebări. De exemplu, în ceea ce priveşte a doua afirmaţie, am putea întreba care sunt, mai precis, „consideraţiile politice" care afectează studiul analizei matematice, să zicem, sau scrierea poeziei lirice, sau pictura sau interpretarea tablourilor? Între noi fie vorba, profesorul Moxey nu are răspunsuri bune la aceste întrebări jenante – ceea nu este surprinzător, întrucât asemenea răspunsuri nu există. Însă chiar adresarea acestor întrebări arată că nu suntem suficient de adaptaţi la *Weltanschauung*-ul teoretic pe care îl recomandă profesorul Moxey. Citiţi mai departe şi veţi vedea cât de inutilă este împotrivirea. „Derrida a arătat" – nu vă tresare inima la auzul acestei afirmaţii?

> Derrida a arătat că limbajul este incapabil să exprime tipul de sens atribuit de regulă naraţiunilor istorice. Potrivit lui Derrida, simbolurile lingvistice reprezintă constructe arbitrare, a căror semnificaţie este temporară şi instabilă. Limbajul funcţionează pentru a sugera o prezenţă absentă a sensului. Adică sensurile reprezentărilor lingvistice sunt întotdeauna iluzorii, deoarece depind de afirmaţii metafizice care nu pot fi susţinute.[18]

Enumerarea tuturor aspectelor greşite din aceste câteva propoziţii ar fi un joc de societate instructiv – dar şi foarte lung. Putem începe prin a întreba în ce sens se poate spune despre Derrida că ar fi „arătat" orice despre subiectul de faţă. „A afirmat", posibil; „a susţinut", fără îndoială. Dar „a arătat"? Acel cuvânt implică succes cognitiv. A reuşit Derrida să demonstreze că „limbajul

[18] *Ibidem*, p. 6.

este incapabil să exprime tipul de sens atribuit de regulă naraţiunilor istorice"?

Gândiţi-vă la asta. „Tipul de sens atribuit de regulă naraţiunilor istorice" este adevăr contingent, precum cel din afirmaţia „Cezar a traversat Rubiconul în anul 49 î.Hr." Dacă profesorul Moxey ar fi avut dreptate, atunci Derrida ar fi arătat că astfel de afirmaţii sunt „constructe arbitrare". Bineînţeles că nu a arătat aşa ceva, din simplul motiv că astfel de afirmaţii nu sunt „constructe arbitrare", ci adevărate sau false în funcţie de faptele în cauză. (Iată un alt „simbol lingvistic": „Această sticluţă conţine aspirină". Dar dacă ar fi conţinut arsenic? Dacă Derrida a arătat cu adevărat că simbolurile lingvistice sunt „constructe arbitrare", nu ar fi avut niciun motiv să se plângă cu privire la publicitatea falsă după ce a înghiţit conţinutul.) Ce spuneţi de afirmaţia potrivit căreia „sensurile reprezentărilor lingvistice sunt întotdeauna iluzorii"? Ori este falsă, caz în care am încheiat discuţia, ori adevărată – caz în care este, încă o dată, falsă, deoarece se contrazice pe sine. Oh, Doamne!

Profesorul Moxey consideră că poate ocoli asemenea dificultăţi (ele sunt, de fapt, infirmări, dar să trecem peste) prin metoda ingenioasă de a renunţa la adevăr.

> Numai dacă este posibil să înţelegem corect, să descoperim „adevărul", putem avea criteriile prin care să alegem între interpretări alternative. Dacă afirmăm că nu există adevăr, nu putem fi acuzaţi că nu deţinem o metodă de a stabili care ar putea fi adevărul.[19]

[19] *Ibidem*, p. 13.

Dar aţi putea, domnule profesor, să fiţi deschis altor acuzaţii. Am menţionat deja chestiunea auto-contradicţiei. Să luăm afirmaţia „nu există adevăr" – este aceasta adevărată? Am văzut ce urmează dacă ar fi. Şi aţi mai putea, domnule profesor, să fiţi deschis la acuzaţia de nesinceritate, de grandomanie, de refuz constant de a fi (în cuvintele lui Hume) un raţionalist „candid". Căci, dacă aţi avut dreptate, nu ar putea exista niciun motiv pentru a prefera interpretarea dumneavoastră în locul interpretării oricui altcuiva, din moment ce, *ex hypothesi*, nu există niciun criteriu „prin care să alegem" o interpretare în locul alteia. (Totodată, merită evidenţiat faptul că, pentru a fi utile, criteriile nu trebuie să fie exhaustive: putem adesea diferenţia între descrierile mai bune şi cele mai slabe fără a avea în mod necesar acces la o descriere perfectă.)

Desigur, profesorul Moxey nu crede cu adevărat că nu există niciun criteriu la care putem apela pentru a prefera o descriere în locul alteia. În mod evident, el are *propriile* preferinţe şi a enumerat cu uşurinţă motive în favoarea acestora. Doar că nu sunt motive *intelectuale* sau *estetice*. Asemenea maeştrilor săi, Jacques Derrida şi Michel Foucault, Moxey pretinde că igienta mentală primară – începând cu respectul faţă de evidenţă şi raţionamentul sănătos – este lipsită de importanţă. Politica este ceea ce contează, nu adevărul – politica şi un grad de mărire de sine. Aşadar, „criteriile" sale sunt simple deziderate politice. „Abandonarea unei temelii epistemologice pentru istoria artei" înseamnă că „argumentele istorice vor fi evaluate în funcţie de cât de bine se suprapun convingerilor noastre politice şi atitudinilor

culturale"[20], scrie profesorul de istoria artei la catedra Ann Whitney Olin a Colegiului Barnard şi Universitatea Columbia. Cum rămâne cu lucrările studenţilor săi la istoria artei? Sunt şi acestea „evaluate în funcţie de cât de bine se suprapun convingerilor [...] politice şi atitudinilor culturale" ale profesorului Moxey? Cum ar putea fi altfel, dacă domnul profesor are dreptate? Este o chestiune la care părinţii ar dori să chibzuiască în timp ce completează cecurile pentru taxele de studiu.

Concluzia: de vreme ce nu ne mai pasă de adevăr (asta vrea să spună profesorul Moxey prin abandonarea unei „temelii epistemologice"), putem accepta sau respinge argumente numai pe baza conformităţii cu interesele noastre politice. Rezultă că istoria artei – asemenea tuturor formelor de „exerciţiu cultural" – este în fond „o formă de intervenţie politică"[21] ce ia parte în „procesele de transformare culturală care ne caracterizează societatea"[22].

Acum, intervenţia politică poate fi un lucru bun sau poate fi un lucru rău. Depinde, evident, de natura intervenţiei respective. Dar este intervenţia politică, oricât ar fi ea de binefăcătoare, ceva care ar trebui să îi preocupe pe profesorii noştri de istoria artei în calitatea lor de profesori de istoria artei, adică de educatori şi savanţi?

De asemenea, merită să întrebăm ce tip de politică sprijină mai precis profesorul Moxey. Întâmplător, în răspunsul la această întrebare – sau, mai degrabă, în eşecul asiduu de a răspunde – dovedeşte şi el, de data aceasta, un pic de nerv[23]. Deşi domnul profesor Moxey

---

[20] *Ibidem*, p. 23.
[21] *Ibidem*, p. 24.
[22] *Ibidem*, pp. 24-25.
[23] În textul original, *moxie*, joc de cuvinte (n.trad.)

își arată de timpuriu și deseori dezgustul față de „conservatori", este diabolic în a se eschiva atunci când trebuie să precizeze clar ce fel de „intervenție politică" preferă. Face apel la o „formă angajată politic de interpretare istorică a artei"[24], însă nu precizează aproape nimic despre natura acelui angajament, dincolo de „recunoașterea faptului că politica se ocupă de chestiuni ce țin de rasă, clasă socială și gen"[25]. Din moment ce tendințele politice se schimbă destul de des, lipsa de claritate a profesorului Moxey este prudentă. Se află, fără echivoc, „la stânga", de aici mantra despre „rasă, clasă socială și gen". Dar aceasta nu este mai mult decât o lozincă goală, o fluturare de steag ideologic. Apelul profesorului Moxey pentru o istorie a artei „angajate politic", care lasă nespecificată natura angajamentului și însăși posibilitatea istoriei sub semnul întrebării, poate fi stupid din punct de vedere intelectual, însă este abil politic, întrucât îi permite să asimileze multe ajustări minore în orientarea politică fără a înceta să fie „de ultimă oră".

Dar ce înseamnă toate acestea? Cum arată efectiv „o practică a teoriei" „angajată politic"? Ei bine, profesorul Moxey ajunge, în cartea sa, și la ceva artă. De exemplu, un capitol intitulat „Creând «Geniul»" (nu-i așa că vă plac ghilimelele?) își propune să trateze renumitul triptic fantasmagoric al lui Hieronymus Bosch (c. 1450-1516), *Grădina desfătărilor umane* (c. 1504). În esență, profesorul Moxey susține că Bosch a fost în mod intenționat obscur și fantezist, deoarece aceasta a fost calea cea mai potrivită pentru a atrage atenția

[24] *Ibidem*, p. 18.
[25] *Ibidem*, p. 28.

patronilor săi elitişti şi pentru a-şi consolida reputaţia de artist. Sigur că domnul profesor Moxey nu pune problema astfel. Un astfel de limbaj simplu nu este suficient de ameţitor pentru cineva din domeniul „practicării teoriei". Iată ce spune profesorul Moxey despre propria abordare a tabloului lui Bosch:

> În loc să preţuiască transparenţa, prin care picturile, după cum se spune, ne oferă acces la un tărâm intelectual aflat dincolo de suprafaţă, aş dori să accentuez opacitatea, insistenţa ca interpretul să creeze sens în faţa lor. [...] Aş dori să fac apel la Michel Foucault, care scrie [...].[26]

Ei bine, cam ştiţi ce scrie Foucault, astfel încât să-i dăm voie domnului profesor Moxey să continue. În următorul paragraf, îl prezintă pe Ferdinand de Saussure şi „o teorie a semnului lingvistic apărută ca reacţie la Saussure, dezvoltată de ruşii Valentin Volosinov şi Mihail Bahtin", printre alte informaţii picante. Şi apoi asta:

> A sugera că semnelor li se poate atribui un înţeles specific nu este, bineînţeles, acelaşi lucru cu a sugera că acestea sunt univoce sau că interpretul ar putea ajunge vreodată la „adevărata" semnificaţie a sistemelor de semne din trecut. În schimb, recunoaşterea că semnele sunt definite prin poziţionarea lor socială şi istorică implică faptul că fiecare interpretare este constituită în sine din sisteme de semne care au propria specificitate socială şi istorică. Cu alte cuvinte, înţelegerea proceselor de semnificare din trecut implică recunoaşterea că munca interpretului este şi

[26] *Ibidem*, p. 113.

> ea un proces de semnificare şi că atât semnele trecutului, cât şi cele ale prezentului sunt colorate şi compromise de circumstanţele creării lor.[27]

Şi aşa mai departe, pentru încă treizeci de pagini. Ideea potrivit căreia limbajul este inutil ocupă o poziţie centrală în demersul deconstructivist: acest tip de scriere o face să pară aproape plauzibilă. Să luăm în considerare introducerea profesorului Moxey la afirmaţia potrivit căreia „«geniul» este o categorie construită social"[28].

> Rămâne incert dacă artistul poate sau nu să scape de mercantilizare pe o piaţă de artă organizată pe principii capitaliste. [...] Totuşi, aserţiunea privind puterea autonomă a artistului a fost din ce în ce mai mult pusă în discuţie drept o ambiţie legitimă pentru creaţia artistică. [...] Un moment istoric preocupat de disoluţia noţiunilor transcendentale ale creativităţii ne dă posibilitatea să apreciem modul în care acest concept a fost prima dată înscris în opera de artă în epoca Renaşterii [...].[29]

Et foarte mult *caetera*. Un strop de retorică neo-marxistă („mercantilizare", „principii capitaliste"), un vârf de scepticism anacronic, se agită repede şi, *voilà*, până şi Hieronymus Bosch ajunge să semene cu profesorul Keith Moxey.

Ce ar trebui să credem despre efortul profesorului Moxey de a-l transforma pe Bosch într-un postmodernist al secolului al XXI-lea? Ar trebui să avem o părere

---

[27] *Ibidem*, p. 114.
[28] *Ibidem*, p. 146.
[29] *Ibidem*

proastă. De ce? În primul rând, pentru că îl lasă mult în urmă pe nefericitul Bosch – sau, mai degrabă, îl împinge către zidurile acoperite cu iederă ale mediului academic de astăzi. Dacă profesorul Moxey are dreptate, Bosch „şi-a asigurat un loc în canonul artiştilor «măreţi» admiraţi de aristocraţia burgundiană şi de clasele superioare educate în spirit umanist"[30] nu pentru că picta bine, ci pentru că juca un fel de joc al luptei de clasă. Ca interpretare a lui Bosch este, să ne exprimăm franc, o prostie[31]. Dar ca modalitate de a-l sprijini pe profesorul Moxey în a-şi asigura locul de „erudit" „strălucit" într-o „măreaţă" universitate contemporană, procedeul are, în mod evident, avantajele sale.

Există ceva nespus de deprimant în parcurgerea acestui soi de bolboroseală academică. Nu este vorba doar de pseudo-raţionarea respingătoare, de sloganele politice pline de clişee sau de tonul ameninţător şi atotştiutor. Sunt rele şi acestea. Dar adevărata tragedie a acestei poliloghii este că acţionează ca un profilactic, îndepărtându-i cu succes pe studenţi de contactul direct cu operele de artă. Aria profesorului Moxey cu privire la *Grădina desfătărilor umane* este doar întâmplător despre pictura cu acelaşi nume. Adevăratul său subiect îl reprezintă obsesiile politice ale lui Moxey – fără îndoială, o temă captivantă pentru unii, dar nu neapărat relevantă pentru cineva interesat de Hieronymus Bosch.

---

[30] *Ibidem*, p. 147.

[31] În textul original, *bosh*, joc de cuvinte (n. trad.)

Ripostând

Siluirea maeştrilor oferă un contraatac la viziunea potrivit căreia istoria artei este, în fond, „o formă de intervenţie politică." Obiectivul său ar putea fi cel mai bine descris drept medicinal: furnizarea unui antidot – sau cel puţin a unei alternative – la otrava care a infiltrat studiul istoriei artei. La fel ca în cazul oricărei intervenţii medicinale, diagnosticul exact este o condiţie preliminară a tratamentului eficace. Aşadar, parţial, această carte poate fi considerată un fel de *nosologie*, o clasificare a bolilor. Prin natura lor, bolile sunt lucruri neplăcute. Dar presupun, dragă cititorule, că eşti un suflet robust, că poţi înghiţi o doză consistentă de absurditate. Fii astfel avertizat. În capitolele următoare, voi face referire la o serie de lucruri dezagreabile: critici a căror limbă engleză este slabă, al căror stil este arogant şi ale căror argumente sunt absurde. Ar fi fost bine să pot evita aşa ceva. Dar nu se poate. Să scrii cu onestitate despre mediul academic contemporan al istoriei artei înseamnă să intri într-un fel de casă de nebuni.

Ar merita luate, totuşi, câteva măsuri de precauţie. Poate cea mai importantă măsură are de-a face cu atitudinea faţă de subiect. Este uşor să vă provoace dezgust sau, altminteri, să fiţi iritat de multe dintre cele ce circulă astăzi sub numele de istoria artei. Cu cât ne pasă mai mult de viaţa artei, cu atât vom fi mai indignaţi. Indignarea are rolul său, dar o dietă constantă cu indignare este obositoare. Ar trebui păstrată pentru ocazii speciale. Râsul reprezintă o activitate mai atrăgătoare. Sunt încântat să anunţ că mare parte din ceea ce voi relata conferă, din perspectiva potrivită, o valoare considerabilă ca sursă de amuzament,

deşi cu totul neintenţionat. La urma urmei, desfăşurarea nebuniei umane a fost dintotdeauna o sursă de divertisment.

Sper, de asemenea, că această carte va avea o anumită valoare apotropaică. Dacă aţi căuta hrană prin pădure, v-aţi putea gândi să luaţi cu voi un manual pentru a identifica ciupercile toxice. În aceeaşi măsură, aţi putea găsi util să aveţi cu voi *Siluirea maeştrilor* în timp ce vă croiţi drum printre hăţişurile mediului academic contemporan al istoriei artei. Sper ca această carte să vă ajute să identificaţi şi să evitaţi multe dintre ciupercile otrăvitoare din spaţiul academic.

Trebuie să mărturisesc că „metodă" este un cuvânt care îmi este aproape la fel de antipatic precum versiunea sa plurisilabică, „metodologie". Dar, mai ales din motive de compasiune, m-am gândit destul de mult la modul în care pot prezenta cel mai bine materialul din carte. În esenţă, m-am decis asupra unei metode de a arăta şi a spune. În fiecare capitol, mă concentrez asupra unei picturi familiare care a fost, într-un sens sau altul, grav defăimată de către un important critic din mediul academic. Opera în cauză este ilustrată în selecţia ce începe la pagina 96. Folosind numeroase citate, descriu cât de batjocorită a fost opera de artă. Pe parcurs, îmi expun propria apreciere asupra lucrării, care urmăreşte să respecte contextul în care a fost creată, integritatea şi substanţa sa estetică.

Tonul meu, în acord cu tema, este polemic; caut să atrag atenţia asupra siluirilor critice pe care le descriu, nu să le găsesc scuze. Ofer argumente acolo unde argumentele pot fi utile pentru a demonstra ceva. Însă, în mod voit, există în această carte pe cât de mult argument, pe atât de mult ridicol. După cum observa Nietzsche

cândva, „nu combaţi o maladie"[32], ci îi *rezişti*. În faţa absurdităţii stridente, ridiculizarea este, în general, mai eficace decât argumentul. Ridiculizarea cuvenită poate avea un dublu-efect salubru, pedepsindu-l pe cel care face obiectul batjocurii şi oferindu-le celor cărora se bucură de spectacol un binefăcător catharsis. În mod asemănător, bunul simţ oferă adesea mai multă alinare decât o alegere atentă a motivelor. Când cineva îţi spune că Luna este făcută din brânză verde, nu începi o polemică pe acest subiect, ci apleci capul ca trăznit şi îţi vezi de drum. Pe măsură ce cititorii vor parcurge această carte, nădăjduiesc că se vor întoarce adesea la tablouri, pentru a compara ceea ce se spune despre o anumită operă de artă cu – dacă pot spune astfel – ceea ce spune opera despre sine.

Pornind la drum pentru a alege lucrările pentru *Siluirea maeştrilor*, m-am confruntat cu o serie de alegeri dificile. Voiam să arăt că maladia este endemică, dar eram perfect conştient că orice inventar complet a ceea ce s-a petrecut cu istoria artei ar fi fost perceput drept o crudă şi neobişnuită pedeapsă. Ar fi fost necesar, în mod cert, un volum foarte întins. Concentrându-mă însă pe numai două sau trei exemple, oricât de odioase şi reprezentative, aş fi eşuat să ofer cititorilor o înţelegere corectă a măsurii pagubelor provocate. Pe de o parte, am vrut să fiu sigur că cititorii nu vor putea spune: „Dar, în mod sigur, ceea ce înfăţişaţi în carte este doar excepţia, nu regula, în istoria artei." Pe de altă parte, m-am simţit cumva responsabil să am grijă de stomacurile cititorilor mei – şi să ţin seama de răbdarea acestora. În final,

[32] Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, traducere din limba germană de Alexandru Leahu, ediţie revăzută, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 41.

m-am hotărât să mă concentrez asupra a şapte picturi – câte una pentru fiecare zi a săptămânii, să spunem aşa – cu priviri piezişe asupra altor câtorva. Fiecare tablou prezentat diferă considerabil faţă de celelalte; fiecare a fost batjocorit într-o manieră distinctă de către un critic marcant sau de o şcoală de critică. Din moment ce siluirea maeştrilor este un demers al egalităţii de şanse, acopăr o multitudine de aspecte, punând în discuţie opere abstracte şi realiste, lucrări din secolul al XX-lea şi al XVII-lea, opere din spaţiul american şi din cel european. Alegerile mele se doresc a fi exemplificative. Aceasta înseamnă că fiecare înfăţişează o abordare nu doar remarcabilă, ci şi influentă în batjocorirea operelor de artă. Şi, luate împreună, consider că oferă un fel de ghid pentru acest domeniu al deşertăciunii intelectuale.

Ce-i de făcut?

Odată, demult, ne-am îndreptat atenţia asupra istoriei artei pentru a deschide uşa artei. Din ce în ce mai mult, ceea ce ni se oferă este un cordon insanitar care împiedică orice contact direct cu opera. De altfel, nu doresc să sugerez că o înţelegere deplină a operelor de artă nu poate implica toate tipurile de elemente culturale, sociale şi istorice. Bineînţeles că poate, şi deseori o face. Însă punctul de atracţie trebuie să rămână opera însăşi. Altfel, ceea ce obţinem nu este istoria artei, ci un fel de autobiografie sau predică politică. Acest lucru a fost deslușit de către marele erudit austriac Otto Pächt (1902-1988) cu o luciditate extraordinară. În cartea sa, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting* (traducerea în limba engleză, 1994), Pächt consemna următoarele:

> Ca disciplină istorică, istoria artei poate absorbi stimuli din exterior, din iconologie, din sociologia culturală, din sociologia artei sau din orice nebunii la modă pe care le poate aduce viitorul; dar nu le poate permite niciodată să îi dicteze ceea ce are de făcut. Nervul său vital va fi mutilat dacă s-ar simți vreodată obligată să servească scopurile oricărei idei politice, religioase sau sociale. Aceia care raportează totul la cauzalitatea externă nu vor vedea sau înțelege mecanismele necesității interioare; iar relevanța socială în erudiția istorică este o contradicție în termeni. Erudiția nu trebuie să se încline în fața niciunei autorități pământești, nici măcar în fața celei mai bune; ea cunoaște o singură loialitate, aceea față de comunitatea minților.[33]

Este posibil să nu fi auzit de Otto Pächt. Nici eu nu am auzit de el până recent. Accentul pe care l-a pus asupra caracterului central al operei de artă nu este agreat de mediul academic de astăzi. Cum ar putea fi altfel, fiind vorba despre un savant care a declarat că „în ceea ce privește istoria artei, la început a fost ochiul, nu cuvântul"[34]. Ce idee îndrăzneață, să privești operele de artă în loc să „teoretizezi" despre ele (sau, cum se spune astăzi, „în loc să le teoretizezi")! Pächt ne poate ajuta cu răspunsul la faimoasa întrebare a lui Lenin – cel puțin așa cum se aplică la istoria artei: „Ce-i de făcut?". Răspunsul scurt este să ne întoarcem la opera de artă. Dar cum? În *The Practice of Art History* (traducerea în limba engleză, 1999), Pächt menționa: „Atunci când

---

[33] Otto Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, traducere de David Britt, Harvey Miller Publishers, Londra, 1994, p. 210.

[34] Citat în Otto Pächt, *The Practice of Art History: Reflections on Method*, traducere de David Britt, Harvey Miller Publishers, Londra, 1999, prefață.

călătorim, în primul rând ne asigurăm că ne urcăm în trenul potrivit. În istoria artei, oamenii au tendința să nu facă așa – și, ulterior, sunt surprinși când se regăsesc într-un impas sau când ajung la destinația greșită."[35] Istoria artei s-a rătăcit. Calea spre recuperare începe cu o recunoaștere sinceră a ceea ce am greșit. În paginile care urmează, mă voi strădui să furnizez un scurt ghid al acestui itinerariu.

[35] *Ibidem.*, p. 19.

Capitolul 1
Psihanalizându-l pe Courbet

FORTINBRAS:
Grămada asta strigă a măcel.[1]

Un realist simplu şi direct?

Vă amintiţi, probabil, câteva picturi ale lui Gustave Courbet (1819-1877), artistul francez care s-a evidenţiat ca şeful şcolii realiste de pictură la jumătatea secolului al XIX-lea. Născut la Ornans, un orăşel la 24 de kilometri sud-est de Besançon, în Valea Loarei, Courbet a fost fiul unui fermier relativ prosper. Povestea clasică. Bucurându-se de oarecare succes şi notorietate, Régis Courbet şi-a dorit ca fiul său să urmeze o carieră. Gustave, spirit rebel dintotdeauna, a ascultat totuşi de dorinţa părintelui şi a încercat avocatura; a insistat, în schimb, în privinţa artei. Student fiind, scria părinţilor: „De vreme ce în toate trebuie să fiu întotdeauna excepţia faţă de regulă, voi face în aşa fel

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul V, Scena 2, p. 312.

încât să-mi urmez propriul destin."[2] A fost un război al voinţelor, însă, în cele din urmă, tatăl a cedat. În 1841, Courbet s-a mutat la Paris pentru a se dedica întrutotul artei. Rapid, a scandalizat establishmentul artistic prin picturile sale ultra-realiste cu muncitori obişnuiţi (fără a menţiona atitudinea sa cât se poate de realistă faţă de femei şi alcool), dar şi establishmentul politic cu socialismul său iconoclast.

În urma primului scandal, a dobândit celebritate şi succes. Mai puţin fericite au fost efectele celui de-al doilea. Socialismul lui Courbet a fost determinat parţial de propriul temperament irascibil, parţial de rădăcinile sale de provincial, dar, mai presus de orice, de prietenia pe care o avea cu anarho-socialistul Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), cunoscut astăzi pentru afirmaţia „proprietatea este furt". Politica lui Courbet a rămas predominant la nivelul declaraţiilor, până când evenimentele l-au propulsat, pentru scurt timp, în viaţa practică. În 1871, când Comuna a funcţionat timp de câteva luni după înfrângerea Franţei în Războiul Franco-Prusac, Courbet a fost ales în câteva comitete, între care unul însărcinat cu protejarea tezaurului artistic al Franţei (alţi membri fiind Corot, Daumier, Manet şi Millet). A supravegheat – amănuntele rămân disputate – distrugerea coloanei Vendôme (un monument ce comemora victoriile napoleoniene), o acţiune pentru care a fost arestat şi întemniţat după Restauraţie. Amendat cu o sumă enormă pentru reconstrucţia coloanei, Courbet a reuşit să fugă în Elveţia în 1873, unde şi-a petrecut ultimii patru ani din viaţă, mai puţin fericiţi.

Gustave Courbet a fost într-o mare măsură – era

[2] Gerstle Mack, *Gustave Courbet,* Alfred A. Knopf, New York, 1951, p. 10.

cât pe ce să scriu „autodidact", însă nu ar fi fost chiar corect. Nu a fost preocupat de şcolarizarea formală. Dar a avut parte de numeroşi „profesori de artă." Pe aceştia i-a aflat pe pereţii muzeului Louvre, în galeriile olandeze şi, într-o măsură mai mică, în cele câteva vizite întreprinse în Germania la începutul anilor 1850, unde s-a întâlnit cu opera pictorului realist Adolf Menzel (1815-1905). Pentru Courbet, precum şi pentru mulţi alţi artişti, imitaţia era parte integrantă a formării. Imitând, a devenit ceea ce era. Importanţi în mod deosebit pentru el au fost spaniolii Diego Velázquez (1599-1660) şi Francisco de Zurbarán (1598-1662), dar şi unii clasici olandezi, în special Frans Hals (1582-1666). După cum a remarcat criticul german Julius Meier-Graefe (1867-1935), arta lui Courbet este de „neimaginat"[3] fără exemplul de utilizare a negrului oferit de aceşti precursori. Dacă aruncăm o privire asupra celor mai cunoscute tablouri ale lui Courbet – *Atelierul artistului* (1855), *O înmormântare la Ornans* (1850), numeroasele picturi de grote şi prăpăstii – vom vedea imediat la ce s-a referit Meier-Graefe. Courbet tindea să picteze de la întunecat la luminos, întunericul semnificând atât pentru el, cât şi pentru mentorii săi, baza dramei picturale, nicidecum absenţa ei.

Courbet a scandalizat gustul vremii sale prin grosolănia sa – atât în plan profesional, cât şi personal. Parţial a fost, poate, o manevră calculată. Meier-Graefe a remarcat că „subtilitatea lui Courbet era mitocănia sa brutală. [...] Acest fanatic necioplit era în Paris asemenea

[3] Julius Meier-Graefe, *The Development of Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, vol. I, traducere în limba engleză de Florence Simmons şi George W. Chrystal, G.P. Putnam, New York, 1908, p. 228.

unui urs într-un stup de albine."[4] Ar fi de adăugat că, deși ursul poate fi înțepat, el obține de obicei mierea. Clement Greenberg a reiterat atât elogiul lui Meier-Graefe, cât și rezerva acestuia. În 1949 scria: Courbet „a fost un artist uriaș", a cărui „mare vină a fost refuzul său de a se cultiva".[5] Picta foarte rapid, utilizând multă vopsea, abandonând adesea pensula în favoarea cuțitului, pentru a sculpta suprafața tablourilor sale. Turbulența fizică a operei lui Courbet a ofensat numeroși critici ai vremii și până și admiratorii săi observau că munca sa variază considerabil din punct de vedere al calității. Un contemporan a remarcat: „domnul Courbet realizează tablouri aproape în același mod în care copacul dă roade"[6] – cu alte cuvinte, organic, dar și în mod automat, fără a sta pe gânduri. Meier-Graefe a enunțat ceva asemănător, constatând că francezul creează într-o „manieră vegetală, producând fructe bune într-un an și proaste în anul următor, fără a avea un motiv anume pentru această variație"[7].

Courbet a pictat într-o varietate largă de stiluri. A realizat portrete. A pictat peisaje cutremurătoare, terestre și marine. A pictat nuduri, unele decente, altele foarte lascive. (Nu pare neobișnuit că unul dintre cele mai infame nuduri ale sale, din perioada târzie, *Originea lumii* [1866] – un cadru explicit al zonei pubiene femeiești – a aparținut psihanalistului Jacques Lacan.) A pictat ceea ce s-ar putea numi tablouri ale genului

[4] *Ibidem.*, p. 219.

[5] Clement Greenberg, „Review of an Exhibition of Gustave Courbet", în *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. II, editat de John O'Brian, pp. 276, 278.

[6] Citat în Gerstle Mack, *op. cit.*, p. 53.

[7] Julius Meier-Graefe, *op. cit.*, p. 224. Meier-Graefe îl parafraza pe Théodore Duret.

proletar – de exemplu, *Cioplitorii de piatră* (1850)[8], operă faimoasă, de notorietate în epocă pentru reprezentarea rece a muncitorilor care reparau un drum. A realizat sculptură. A pictat scene de vânătoare, între care şi celebra *Moartea cerbului* (1861).

Un aspect plăcut al picturii lui Courbet este reprezentat de faptul că, oricât ar fi de încărcată cu dramatism vizual, este eminamente simplă şi directă. De exemplu, aici sunt doi flăcăi care repară un drum, acolo o înmormântare într-un sătuc francez, dincolo un nud sau o scenă de vânătoare. Ştii unde te afli. În concordanţă cu eforturile sale de a picta realist, Courbet a creat artă *accesibilă*, în general neproblematică, uşor de înţeles.

„Actualitatea" la paradă

Sau, cel puţin, asta am fi putut crede până să dăm peste opera lui Michael Fried, profesor de umanism la catedra J.R. Herbert Boone din cadrul Universităţii Johns Hopkins şi directorul institutului umanist de pe lângă prestigioasa universitate. Câteva informaţii biografice: profesorul Fried, autorul unor volume de istoria artei, este licenţiat al Universităţii Princeton. A fost bursier Rhodes şi absolvent al prestigiosului program din cadrul Harvard, Junior Fellows. Şi-a început cariera la jumătatea anilor 1960 ca discipol al lui Clement Greenberg. În 1967, a publicat eseul „Artă şi obiectualitate", un atac extrem de influent asupra artei minimaliste (pe care el a numit-o „literalistă") şi o celebrare a anumitor tendinţe ale artei moderne abstracte.

[8] Acest tablou faimos, aflat la Dresda, a fost distrus de bombardamentele Aliate în ultimele luni ale celui de-al Doilea Război Mondial.

Eseul amintit, publicat întâia dată în *Artforum*, este asemenea unui monstru umflat și lăsat liber, fiind bogat în formulări ciudate, note pasionale, disertații încordate în legătură cu ceea ce deosebește arta modernă autentică de arta minimalistă. Așadar, faptul că numeroase din preocupările ulterioare ale profesorului Fried sunt abordate în „Artă și obiectualitate" – mai presus de toate, ceea ce el specifică drept „distincția esențială [...] între lucrarea care este fundamental teatrală și lucrarea care nu este"[9] – este un lucru care merită a fi luat în seamă aici.

Este mai dificil de explicat ce anume înțelege Fried prin „teatru" și „teatral". Cel puțin știm că este ceva negativ, întrucât profesorul ne asigură din capul locului și în repetate rânduri că „teatrul este acum negația artei", că „teatrul și teatralitatea sunt astăzi în război [...] cu arta" și că „arta degenerează pe măsură ce se apropie de condiția teatrului"[10].

Chestiunea timpului sau a duratei este crucială pentru ceea ce profesorul Fried înțelege prin „teatru". El susține că arta care îi displace este „preocupată" de timp și de experiența privitorului referitoare la durată. Acesta este unul dintre motivele care o fac „teatrală". Privitorul sau „spectatorul" rămâne conștient de sine însuși angajat în procesul de a privi. Persistența conștiinței de sine anticipează prezența teatrului. Prin contrast, despre arta agreată de către profesorul Fried (de exemplu, picturile lui Kenneth Noland sau sculptura lui David Smith) se spune că va „învinge teatrul", anulând perceperea de

[9] Michael Fried, "Art and Objecthood", reeditat în *Minimalist Art: A Critical Anthology*, editat de Gregory Battecock, E. P. Dutton, New York, 1978, p. 130. Italicele au fost omise.
[10] *Ibidem*, pp. 125, 139, 141. Italicele au fost omise din ultimul citat.

către privitor a timpului sau a duratei şi captivându-i atenţia în mod absolut: „e ca şi cum experienţa cuiva *nu ar avea* nicio durată"[11] – nu pentru că „omul simte *de fapt* [...] în afara timpului", se grăbeşte Fried să adauge, „ci pentru că *în orice moment opera însăşi este manifestă.* [...] Este această actualitate continuă şi totală [...] ce este percepută ca un fel de *instantaneitate.*"

Da, păi... Sună destul de bine, nu-i aşa? Ce credeţi că înseamnă? Şi, mai la subiect, clarifică tema pe care o tratează profesorul Fried? Probabil ştiţi cum arată un tablou clasic al lui Kenneth Noland. Dacă nu, imaginaţi-vă o ţintă de tir, cu benzile sale circulare adiacente. Se apropie destul de mult. Întrebarea este dacă, atunci când priveşti un asemenea tablou (sau o sculptură realizată de David Smith), simţi „o actualitate continuă şi totală", „un fel de *instantaneitate*" (sau chiar „instantaneitate", dar fără caractere italice)? Mă îndoiesc.

De fapt, nu cred că eseul lui Fried ne spune mare lucru despre anumite opere de artă. Nu consider nici că lămureşte aşa-zisa „temă majoră": diferenţa dintre minimalism şi anumite tipuri de artă abstractă de prin 1967. Eseul a devenit un document atât de influent nu pentru că ar fi luminat o anumită artă sau pentru că ar fi oferit o bună cunoaştere a trăsăturilor activităţii artistice contemporane, ci pentru că a oferit o poveste intelectuală impresionantă care ar putea *substitui* trăirea artei.

Şiretenia eseului „Artă şi obiectualitate" constă în modul în care aplică o anumită retorică estetică incandescentă artei care, până atunci, fusese privită în termeni mai prozaici sau mai puţin ostentativi. Profesorului Fried nu îi place arta „teatrală", dar cui îi place? Oamenii

[11] *Ibidem*, pp. 145-146.

au criticat dintotdeauna arta „teatrală", prin aceasta înţelegând arta histrionică, neautentică. De exemplu, Nietzsche l-a criticat pe Wagner pentru că era „un actor" care urmărea „efectul, nimic altceva decât efectul", al cărui devotament pentru teatru „a atras masele", dar „a viciat gustul"[12]. (În *Cazul Wagner*, Nietzsche întreba: „Care sunt cele *trei revendicări* pentru care [...] dragostea mea faţă de artă mi-a deschis de această dată gura? Teatrul să nu mai fie stăpân al artelor. Actorul să nu mai fie seducătorul artiştilor autentici. Muzica să nu mai fie o artă a minciunii."[13]) Inovaţia profesorului Fried a constat în a pretinde că abordarea lui faţă de „teatru", „teatralitate" etc. marchează o evoluţie incitantă în raport cu înţelegerea tradiţională a acestor termeni. Este un subiect căruia i-a dedicat numeroase pagini, inclusiv un volum întreg intitulat *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). Folosirea termenului „teatru" şi a altora înrudite, însoţită de remarci ameninţătoare despre „complicitatea specială pe care opera o «stoarce» de la spectator"[14], „corpul" etc., este în mod cert mai evazivă decât înţelegerea clasică a acestor termeni. Dar este oare mai relevantă? Este oare, de fapt, altceva decât o scenografie verbală: în mod ironic, un pic de retorică *teatrală* pozând în tiradă anti-teatrală?

Întrebări asemănătoare pot fi adresate cu privire la noţiunea de „actualitate" a profesorului Fried. Ideea potrivit căreia experienţa estetică permite o anume senzaţie a împlinirii ce pare „în afara timpului" este,

---

[12] Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, traducere din germană de Alexandru Leahu, Humanitas, Bucureşti, 2004, pp. 28, 30, 27, 43.
[13] *Ibidem*, p. 39.
[14] Michael Fried, *op. cit.*, p. 127.

desigur, o noţiune profund tradiţională. Pentru a exemplifica, Schiller observa, în *Letters on the Aesthetic Education of Man* (1793), că „esteticul singur este întreg în sine însuşi"[15] şi oferă o experienţă în care „ne simţim smulşi în afara timpului". Inovaţia adusă de profesorul Fried a fost reîmpachetarea acestei venerabile idei sub impozantul termen „actualitate". (În lucrările ulterioare, el vorbeşte în schimb de „absorbţie".) Combinaţia dintre arta brutală – ţintele lui Noland, sculptura abstractă a lui Smith – şi retorica estetică elevată a fost foarte îmbietoare pentru publicul profesorului Fried. Cât de plăcut este să crezi că o pictură a lui Kenneth Noland nu a însemnat doar o serie de benzi colorate aranjate artistic pe pânză, ci o purtătoare de „actualitate" care „anulează sau suspendă teatrul". Iar când Fried şi-a încheiat eseul cu afirmaţia că „actualitatea este har"[16], a adăugat exact nuanţa potrivită de vorbărie cvasi-religioasă pentru a răspândi o aromă edificatoare de profunzime.

Am scris mai sus că profesorul Fried şi-a început cariera ca discipol al lui Clement Greenberg. Această afirmaţie nu este chiar corectă. La un moment dat, Fried *s-a recomandat* drept un discipol al lui Greenberg. Nu a fost deloc surprinzător. Astăzi, Greenberg (1909-1994) este în mare parte discreditat de către academicienii moderni ca practician al criticii „formaliste", adică non-politice. Rosalind Krauss, un alt conferenţiar fost discipol, afirma sarcastic: „I s-a părut respectabil

---

[15] Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, traducere în limba engleză şi introducere de Reginald Snell, Frederick Ungar, New York, 1981, p. 103.

[16] Michael Fried, *op. cit.*, p. 147.

să vorbească doar despre arta lor."[17] La jumătatea anilor 1960, Greenberg era totuşi cel mai influent critic de artă. De asemenea, era unul dintre cei mai coerenţi apărători ai tipului de artă pe care profesorul Fried a dorit să o promoveze. În 1967 era foarte convenabil să fii în acord cu Clement Greenberg. Aşadar, nu este deloc surprinzător că, în „Artă şi obiectualitate", profesorul Fried îl citează aprobator şi sugerează că el însuşi dezvoltă tipul de analiză a artei moderniste fondată de Greenberg. Dar adevăratul obiectiv al eseului lui Fried nu a fost de a deschide ochii cititorilor săi asupra anumitor opere de artă, ci de a-i fermeca printr-o *teorie* despre arta modernistă. Greenberg a întrebuinţat în mod intenţionat o proză simplă şi directă, pentru a menţine accentul pe critica artei pe care o evalua. Profesorul Fried a procedat întotdeauna contrar. A întrebuinţat un stil din ce în ce mai baroc, ce ameninţă să sufoce arta despre care scrie. Această tendinţă era deja prezentă în primele sale eseuri, precum „Artă şi obiectualitate." În lucrările sale mai recente, arta nu este pentru profesorul Fried mai mult decât recuzită în drama fanteziei sale critice. Tratamentul pe care i-l aplică lui Courbet este deosebit de grăitor în acest sens.

Artă feminină structurală?

Cred că Gustave Courbet a intrat în vizorul profesorului Fried la jumătatea anilor 1980. În 1990 a publicat *Courbet's Realism*, antrenându-l pe pictor în lunga lui campanie despre arta „teatrală" versus arta „anti-teatrală." Din anumite puncte de vedere, volumul

[17] Rosalind Kraus, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, 1993, p. 266.

Courbet's Realism reprezintă o performanță uimitoare. Profesorul Fried ne spune că „subiectul central" al cărții este „relația dintre pictură și privitor în arta lui Courbet". Dar acesta nu este decât un pretext, un cuier de care profesorul poate atârna o bulversantă varietate de articole din cămara teoriei academice contemporane.

Știați că arta lui Courbet a fost, în mod fundamental, o „alegorie a propriei sale creații"[18]? *O înmormântare la Ornans* este un tablou imens (3 pe 6,4 metri) ce prezintă scena unei înmormântări, inclusiv mormântul deschis, groparul și o sumedenie de preoți și bocitoare. Ai fi putut presupune că lopata din tablou era, într-adevăr, o *lopată*. Dar nu, conform profesorului Fried, „poate fi asemănată pensulei pictorului"[19]. Ai fi putut crede că Gustave Courbet își termina lucrările acolo unde considera potrivit. Însă, pentru Fried, Courbet a avut „o predilecție pentru a pune în discuție impermeabilitatea ontologică a ramei din partea de jos"[20]. (Ce credeți că înseamnă așa ceva?) V-ați fi imaginat că picturile realiste ale lui Courbet furnizează „un arhetip al reciprocității perfecte dintre producție și consum, postulată de Karl Marx în «Introducerea Generală» la *Contribuții la critica economiei politice*"[21]? Sau că Gustave Courbet – da, Courbet – avea înclinații latente feministe, chiar „feminine"? *Domnișoarele de pe malul Senei (Vara)* (1856-1857) înfățișează două femei în rochii de sărbătoare stând culcate pe malul unui râu. Femeia mai apropiată de privitor poartă o rochie albă cu volănașe și două fâșii

---

[18] Michael Fried, *Courbet's Realism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 155.
[19] *Ibidem*, p. 137.
[20] *Ibidem*, p. 131.
[21] *Ibidem*, p. 258.

de broderie maronie pe fusta amplă. Stă întinsă fără vlagă, cu ochii pe jumătate închişi. Cealaltă femeie stă rezemată şi priveşte visător, sprijinindu-şi capul în mâna stângă înmănuşată, în timp ce braţul drept cuprinde un buchet uriaş. Profesorul Fried comentează astfel idila estivală a lui Courbet:

> Argumentul meu poate fi sintetizat afirmând că, în *Domnişoarele de pe malul Senei*, ceea ce pare iniţial a fi pur şi simplu sau exclusiv o tematică puternic antagonistă a diferenţei sexuale (femeile ca obiecte ale posesiunii sexuale masculine) lasă loc sau, cel puţin, coexistă cu o metaforă a genului mai cuprinzătoare (o feminizare generalizată a spaţiului pictural printr-o imagistică a florilor), care, în schimb, pretinde a fi interpretată în lumina unei problematici picturale specifice (proiectul anti-teatral al lui Courbet).[22]

Deşi profesorul Fried recunoaşte că Gustave Courbet a fost un „bărbat reprezentativ al vremurilor sale"[23] (cu alte cuvinte, „un şovinist", aşa cum s-a exprimat ulterior), el susţine totuşi că „măsurile pe care a fost nevoit să le adopte pentru a înfrânge teatralul s-au tradus în creaţii deseori structural feminine".

Puteţi întreba: ce este arta „structural feminină"? De altfel, ce este o artă „structural masculină"? Astfel de categorii aparţin cu adevărat artei? Sau o astfel de retorică nu este altceva decât *o impunere* a ideologiei finalului de secol al XX-lea? La curent cu ultimele evoluţii în materie de feminism şi alte ramuri ale teoriei, profesorul Fried are multe de spus despre modul în care

[22] *Ibidem*, p. 197.
[23] *Ibidem*, p. 189.

picturile lui Courbet elimină „fundamentul deosebirii dintre a vedea şi a fi văzut, de care depinde opoziţia dintre bărbat ca posesor şi femeie ca obiect al privirii". Iar discursul său este plin de reflecţii asupra „metaforelor falismului, ale sângerării menstruale, ale sarcinii şi ale florilor"[24]. (Trebuie să recunoaşteţi că menţionarea florilor este un tuşeu drăguţ: „Acestea sunt pansele – pentru gânduri de dragoste"[25], Ofelia.)

Întrebaţi-vă următorul lucru: ce ar răspunde Courbet dacă cineva i-ar spune că pictura sa s-a străduit să „elimine deosebirea" dintre sexe? Sau că era interesată de „metaforele falismului, ale sângerării menstruale" etc.? Profesorul Fried ne spune că cernerea grânelor, în pictura omonimă din 1853-1854, „poate fi înţeleasă ca un potop de sânge menstrual – nu roşu, ci cald şi lipicios, revărsându-se dintre coapsele drapate în roşu"[26]. Din nefericire pentru această interpretare, în mod evident şi inteligent, Courbet a pictat grâne, nu sânge. Faptul că pigmentul arată atât de uşor şi de aerisit este una dintre reuşitele acestei picturi; *cu voia* domnului profesor Fried, ceea ce impresionează privitorul nu este revărsarea dintre coapsele femeii, ci curgerea grânelor prin sita pe care o ţine în braţe. Priviţi.

Şi aici, Fried operează cu un *criticus apparatus* formidabil, o maşinărie academică uriaşă şi greoaie. Ne impresionează bibliografia sa, dar ne întrebăm ce s-a întâmplat cu arta. Dacă nu am şti, am putea crede că Fried a încercat o personificare comică a unui pedant nefericit. Aproape un sfert de carte conţine note lungi şi dificil de înţeles, cu abateri de la subiect, incluzând lungi pasaje

---

[24] *Ibidem*, p. 190.
[25] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul IV, Scena 5, p. 272.
[26] Michael Fried, *Courbet's Realism*, p. 193.

din Hegel, Marx şi Walter Benjamin în limba germană, din Jacques Lacan în franceză – note care, pe scurt, în mare parte, nu au nicio legătură cu pictura lui Gustave Courbet. Uneori, profesorul Fried aproape recunoaşte acest lucru. „Interpretările pe care le propun în ceea ce priveşte arta lui Courbet sunt atât de extreme – ceea ce consider că se petrece în picturile sale este, din punct de vedere pictural şi ontologic, atât de remarcabil –, încât pare puţin probabil ca vreun critic al veacului al XIX-lea sau chiar Courbet însuşi să fi putut înţelege semnificaţia demersului său, dezvoltată în această carte."[27] Într-adevăr.

Triumful imaginarului

Este amuzant să ne imaginăm ce ar fi gândit Gustave Courbet despre interpretarea pe care profesorul Fried a dat-o operei sale. Ar fi fost deosebit de interesantă reacţia lui Courbet la interpretarea tabloului *Prada* (*La Currée*), reprezentând o scenă de vânătoare pictată în 1856, la scurt timp după finalizarea lucrării *Atelierul artistului*, una dintre capodoperele sale.

Courbet însuşi era într-o fază de tranziţie. Lăsase în urmă câteva dintre cele mai ambiţioase picturi şi portrete de gen ale sale – *Cioplitorii de piatră*, *O înmormântare la Ornans*, *Bărbat rănit* (1844-1845), *Atelierul artistului*, *Cernerea grânelor*. Urma să picteze numeroase nuduri şi portrete, dar mai ales peisaje terestre şi maritime deosebit de puternice. *Prada* vorbeşte despre acel moment al reconsiderării meditative: misiunea curentă a fost îndeplinită cu succes, vor urma altele. Potrivit lui

[27] *Ibidem*, pp. 48-49.

Jack Lindsay, biograful lui Courbet, în această perioadă „a dezvoltat puterea de a defini diferite efecte atmosferice, legate de tipul de regiune care le producea. În încercările sale ulterioare de a reproduce diferite surse de lumină, a format o punte între Corot şi Şcoala de la Barbizon, Pissarro şi Monet"[28].

În cadrul scenelor de vânătoare pictate de Courbet, *Prada* (aflat astăzi în Muzeul de Arte Frumoase din Boston) ocupă o poziţie medie. Este, după cum a observat Meier-Graefe, o pictură cu „un farmec extraordinar de modelaj"[29]. Juxtapunerea figurilor – un joc delicat de lumini şi umbre – exprimă o armonie calmă de culoare şi stare. Efectul de ansamblu a fost considerat de Meier-Graefe drept „greu şi plictisitor", deşi bănuiesc că cei mai mulţi oameni ar fi mai degrabă impresionaţi de atmosfera de calm regenerator, dar vivace a picturii.

Pare destul de clar, nu-i aşa? Titlul picturii expuse la Salonul de la Paris, în 1857, este o sinteză admirabilă: *Prada. Vânătoare de căprioară în pădurile din Marea Jura.* Ce s-ar mai putea adăuga?

Aruncaţi o privire asupra ilustraţiei tabloului. Avem o scenă obişnuită de vânătoare care înfăţişează o clipă de odihnă după o vânătoare încununată de succes. În primplanul din stânga, vedem căpriorul învins – „prada" din titlu – agăţat de o ramură, cu capul atârnându-i în lateral pe pământ. În dreapta, retras adânc în umbră, vânătorul obosit – în general recunoscut ca fiind un autoportret – se lasă visător pe spate, sprijinindu-se de un copac. Mai departe în partea dreaptă, hăitaşul, stăpânul câinilor de vânătoare, este aşezat într-o rază de lumină

---

[28] Jack Lindsay, *Gustave Courbet: His Life and Art*, Harper & Row, New York, 1973, p. 148.

[29] Julius Meier-Graefe, *op. cit.*, p. 239.

suflând într-un corn de vânătoare. În prim-planul din dreapta, doi câini, la rândul lor iluminaţi intens, zburdă jucăuş. Tabloul a fost conceput în etape, pe bucăţi de pânză separate. Vânătorul şi căpriorul ocupă un singur segment, în aparenţă cel pictat iniţial. Nuanţele maronii şi albe, pictate unele lângă altele – deplasându-se dinspre vânătorul învăluit în umbră către claritatea lucidă, pătrunzătoare, a căpriorului – desluşesc o mişcare, strofa substanţei emoţionale a tabloului. Antistrofa este marcată de un segment secundar major, care include figurile mai vioaie ale hăitaşului şi ale copoilor zburdalnici. Courbet a terminat tabloul folosind fâşii de pânză în extrema-stânga şi în partea superioară.

Este bine să oferim această descriere simplă de la bun început, întrucât, pe măsură ce profesorul Fried îşi continuă interpretarea, este posibil ca înţelegerea elementelor specifice ale picturii lui Courbet să devină problematică. Printre multe altele, interpretarea profesorului Fried foloseşte puternic o tactică preferată a criticii academice contemporane, anume principiul care susţine că, oricare ar fi subiectul aparent al unei opere (poem, pictură, roman, eseu etc.), aceasta este fundamental autoreferenţială, fiind în primul rând un simbol al actului de a picta sau de a scrie. Subiectul evident al operei ar putea induce în eroare, creând impresia că vorbeşte în realitate despre altceva, ceva cu adevărat tangibil în trăirea fizică sau emoţională – o scenă de vânătoare, de exemplu. Dar un profesionist iscusit al noii critici academice depăşeşte cu lejeritate asemenea obiecţii „extrinseci".

În această misiune, un sprijin puternic îl oferă cuvântul „simbol" şi variantele sale la modă: „metaforă", „metonimie", „sinecdocă", „figură de stil" etc.

Asemenea pietrei filosofale, folosirea criptică a acestor termeni poate transforma materialul de bază al realităţii în aurul „intertextualităţii". Profesorul Fried ne oferă multe exemple frumoase ale procedeului. Încă de la începutul interpretării, ni se spune că hăitaşul este, de fapt,

> una dintre reprezentările deplasate şi metaforice ale actului, ale efortului mental şi fizic de a picta. Astfel, poziţia ciudată a tânărului, pe jumătate aşezat (neavând altceva sub el decât haina împăturită!), poate fi considerată ca evocând postura actuală a pictorului-privitor care stă în faţa pânzei. Cornul de vânătoare, ţinut în mâna stângă, îmbină trăsături ale unei pensule (mă gândesc la gâtul îngust şi tubular al cornului) şi ale unei palete (forma sa rotundă [...]), fără a semăna în mod strict cu niciuna dintre ele, şi, bineînţeles, un corn în care se suflă reprezintă, de asemenea, o imagine clasică a faimei pe care Courbet visase dintotdeauna să o câştige prin arta sa.[30]

Ne putem doar întreba ce anume are profesorul Fried împotriva câinilor: de ce nu sunt şi aceştia reprezentări alegorice ale „pictorului-privitor"? Neastâmpărarea lor, în prim-planul tabloului, nu este un simbol al dialogului ludic al minţii creatoare la lucru – dublat pentru a reprezenta interacţiunea simultană a facultăţilor productive şi critice, semne ale conştientizării propriei animalităţi netratabile a artistului etc. etc.? Este uşor să lungeşti vorba odată ce te-ai prins cum merge treaba. Dar să-i dăm voie domnului profesor Fried să continue.

---

[30] *Ibidem*, pp. 172-173.

> Reiese [chiar aşa?] că figura vânătorului, pe care l-am numit, de asemenea, vânătorul-pictor, poate fi interpretată ca reprezentând, dacă nu un anumit privitor, în orice caz o anumită entitate teoretică: cred că nu *doar* privitorul, ci, mai degrabă, privitorul „în" pictorul-privitor – jumătatea aparent pasivă a identităţii pictorului-privitor –, care înseamnă, la rândul său, că hăitaşul reprezintă cealaltă jumătate, foarte activă, a acelei identităţi şi că tabloul *Prada*, ca întreg, ilustrează divizarea pictorului-privitor în componente separate, despre care, în capitolul al patrulea, am susţinut că [...].[31]

Fraza este abia la jumătate, dar de ce să continuăm? Nu se schimbă nimic.

Profesorul Fried este mult prea ocupat cu speculaţiile pentru a consemna până şi topografia elementară a tablourilor pe care le analizează. El insinuează că hăitaşul este într-o „poziţie ciudată, pe jumătate aşezat [...], neavând altceva sub el decât haina împăturită." Nu este însă clar că şi-a aşezat haina pe o porţiune mai umflată a copacului pe care stă? Profesorul Fried ne spune că figurile celor doi bărbaţi din *Cioplitorii de piatră* şi ale celor două femei din *Cernerea grâului* trasează sau „schiţează" literele „C" şi „G", iniţialele pictorului, iar acesta a fost „încă un procedeu de auto-reprezentare"[32]. Problema este că acele figuri se aseamănă cu literele „C" şi „G" la fel de mult pe cât se aseamănă cu Podul Brooklyn – altfel spus, deloc.

Acţionând după principiul că dacă un lucru nu este vizibil, este mult mai prezent decât dacă ar fi fost vizibil, profesorul Fried nu are nicio problemă în a umple pânza

[31] *Ibidem*, p. 175.
[32] *Ibidem*, p. 155.

cu tot felul de obiecte şi semnificaţii pe care, cumva, Courbet a uitat să le includă. În tablou nu este zugrăvită nicio puşcă? Nicio problemă: „În locul muschetei care lipseşte, există cornul de vânătoare al hăitaşului, descris anterior ca simbolizând uneltele pictorului (şi, prin urmare, legând acele unelte de armele-lipsă)."[33] Prin urmare? „Prin urmare" – cam în sensul cuvintelor „Abracadabra" sau „Sesam, deschide-te!"

Dar cum rămâne cu sexul? Se întâmplă foarte rar ca critica academică la modă de astăzi să nu includă o lungă discuţie despre sex, cu cât mai neconvenţională, cu atât mai bine. Dar unde, în această scenă forestieră, se poate evoca sexul? Un vânător obosit, un hăitaş preocupat doar de sine, doi câini şi un căprior mort nu ar părea mare lucru. Dar profesorul Fried nu dezamăgeşte. El mărturiseşte: „Pe mine, unul, m-a uimit violenţa implicită a expunerii, din perspectiva vânătorului, a dosului căpriorului mort, inclusiv a organelor sale genitale."[34]

Trebuie admirată impertinenţa profesorului Fried – şi simţul său foarte dezvoltat referitor la cât de mult poate abuza de credulitatea cititorului fără a face concesii bunului simţ. El admite: „Ultima observaţie poate părea excesivă."

> Pe de o parte, atribui o semnificaţie însemnată unei „părţi" a căpriorului pe care nu o putem vedea, cât şi unui organ al corpului care nu este efectiv înfăţişat. Pe de altă parte, vânătorul nu se uită la căprior, ci într-o altă direcţie. Dar aş spune că suntem conduşi să ne imaginăm organele genitale ale căpriorului sau, în orice caz, să fim conştienţi de

[33] *Ibidem*, p. 174.
[34] *Ibidem*.

> existenţa acestora prin expunerea anusului, o metonimie pentru restul. [...] Mai departe atrag atenţia că, tocmai datorită faptului că anusul căpriorului simbolizează tot ceea ce nu putem vedea – nu doar organele genitale şi dosul rănit, ci o întreagă suprafaţă efectivă a tabloului –, un astfel de efect al echivalenţei sau traductibilităţii poate fi interpretat ca indicând că prima perspectivă, cea imaginară, este mai importantă şi, în final, mai „reală" decât cea de-a doua.[35]

Perspectiva imaginară este mai importantă şi, în final, mai reală decât perspectiva percepută prin ochii proprii: astfel se rezumă metoda profesorului Fried. Dar aşteptaţi, mai urmează. Într-o lungă notă de subsol la acest fragment, el ne spune:

> Sugestia mea potrivit căreia *Prada* atrage atenţia asupra organelor genitale ale căpriorului şi expunerii acestora vânătorului sau, cel puţin, perspectivei sale reprezintă un punct de plecare pentru o nouă dezbatere în termenii chestiunii freudiene a castrării. Acum, ceea ce caracterizează în principal tratamentul acestor motive (dacă le pot descrie astfel) este absenţa oricăror semne de emoţie specială sau excesivă şi, în particular, a anxietăţii, ceea ce ar putea indica faptul că, pentru pictorul-privitor, ameninţarea implicită la organele genitale ale căpriorului a fost doar atât, o ameninţare obiectivă, nicidecum expresia unei insecurităţi primordiale. Pe de altă parte, absenţa emoţiei ar trebui, poate, să fie percepută ca o expresie suplimentară a diviziunii pictorului-privitor în vânătorul pasiv şi hăitaşul activ: ar fi un indice suplimentar al pasivităţii manifeste a

[35] *Ibidem*, pp. 174-175.

vânătorului-pictor, aceasta însăşi putând fi descrisă ca un fel de castrare.[36]

Gândiţi-vă: organele genitale ale căpriorului nu sunt redate, prin urmare tabloul „invită" la dezbatere în termenii noţiunii freudiene a castrării. Vânătorul nu se uită la căprior (dar cum ar fi putut? Ochii săi sunt aproape închişi din cauza oboselii); nu contează, organele genitale ale căpriorului sunt expuse „cel puţin, perspectivei sale" (adică doar dacă şi-ar fi întors capul şi ar fi deschis ochii le-ar fi văzut). În ciuda acestei presupuse ameninţări de castrare, vânătorul nu dă semne specifice de afect sau emoţie, de fapt, chiar dimpotrivă – nu contează: a fi pasiv poate fi descris în sine ca „un fel de castrare" (pornind de la aceasta, presupun că un tablou al unui om adormit, inconştient sau mort ar oferi un indice mai dramatic al preocupării pentru castrare). Bietul Courbet!

Chiar şi să ridici obiecţii riscă o complicitate cu demersul profesorului Fried, atribuindu-i un nivel de credibilitate pe care nu o poate avea niciodată. Ceea ce oferă nu este o interpretare, ci o batjocorire a lui Courbet. Cel mai eficient răspuns nu este argumentaţia, ci respingerea categorică – sau, poate, simpla ridiculizare, aşa cum am sugerat în Introducere. Ideea potrivit căreia *Prada* are ceva de-a face cu castrarea – sau cu violenţa sexuală – este pur şi simplu caraghioasă. Obiecţiile răbdătoare la ridicol riscă să devină ele însele ridicole. Dacă vreun aspect al aiurerilor freudiene are vreo legătură cu subiectul, nu este vorba de ipotezele lui Freud privind anxietatea castrării sau „dislocarea",

[36] *Ibidem*, p. 327.

ci de ideile sale privind libera asociere: în orice caz, aici putem face o analogie cu metoda critică a profesorului Fried.

Speculațiile lui Fried privind tendința sexuală ascunsă din pictura lui Courbet sunt, probabil, cel mai revoltător și absurd aspect al interpretării pe care acesta a dat-o tabloului. Însă, în multe privințe, chiar mai absurd – deoarece aduce atingere direct miezului picturii lui Courbet – este finalul către care tinde aparatul hermeneutic complex al profesorului Fried. În mâinile sale, Courbet apare ca un artist a cărui operă este încărcată cu toate tipurile de „semnificație metafizică"[37] și aspirație. Adevărul este că, în repertoriul convingerilor lui Gustave Courbet, nu există nimic care să poată fi descris ca „metafizică", nici pe departe. Profesorul Fried ne spune că picturi precum *Prada* arată cum, în opera lui Courbet, „o tematică absorbantă, comprimând o serie de stări, începând cu cea (relativ) activă la cea (relativ) pasivă, este întemeiată în angajamentul viguros, dar totuși automatist [*sic*] al pictorului-privitor într-un act susținut de reprezentare picturală pe care tabloul însuși [...] îl poate reprezenta"[38]. Dar acestea sunt doar aiureli (și, în plus, o limbă engleză proastă). Sunt foarte puțini pictorii mai vădit *anti*-metafizici decât Gustave Courbet. Parțial, caracterizarea sa obișnuită ca „realist" tocmai la aceasta se referă. Courbet însuși a pus problema cu o limpezime admirabilă în 1861, într-o scrisoare adresată studenților săi. Accentuarea îi aparține.

[37] *Ibidem*, p. 184.

[38] *Ibidem*, p. 182. În volumul original, această frază este scrisă integral în italice.

> Consider că pictura este o artă în esenţă CONCRETĂ şi poate consta doar în reprezentarea obiectelor REALE ŞI EXISTENTE. Este un limbaj complet fizic, care foloseşte drept cuvinte toate obiectele vizibile, iar un obiect ABSTRACT, invizibil şi inexistent, nu face parte din sfera picturii. Imaginaţia în artă constă în a şti cum să identifici expresia cea mai completă a unui obiect existent şi niciodată în a imagina sau crea obiectul însuşi.[39]

Cam atât despre opinia profesorului Fried că „perspectiva imaginară este mai importantă şi, în final, mai «reală»" decât ceea ce se poate vedea cu propriii ochi.

Profesorul Fried oferă un bun exemplu pentru ce se întâmplă atunci când un tip inteligent devine dependent de „teorie". La început, abia dacă observi efectele nocive. Există afecţiunea academică obişnuită pentru jargon şi „idei măreţe", dar acesta este un risc profesional comun şi nu este în mod necesar un motiv de îngrijorare. Cu toate acestea, treptat, ceea ce a început ca o confuzie oarecare şi exces verbal devine o fugă extravagantă de realitate. Priveşti o banală scenă de vânătoare şi începi să halucinezi despre „organe genitale ascunse", „chestiunea freudiană a castrării" şi aspectele neplăcute ale cadavrelor de animale pe care nici măcar nu le poţi vedea decât dintr-o „perspectivă imaginară". Fără îndoială, pacientul începe prin a gândi: „Pot continua sau o pot lăsa baltă." Totuşi, cât de des ceea ce începe ca o utilizare recreativă a teoriei devine un obicei! (Gândiţi-vă la ce face profesorul Fried

---

[39] Scrisoare din 25 decembrie 1861, publicată în *A Documentary History of Art*, vol. al III-lea, selectat şi editat de Elizabeth Gilmore Holt, Doubleday, New York, 1966, p. 352.

cu cernerea grâului.) Şi cât de des obiceiul devine o necesitate, iar necesitatea o dependenţă sâcâitoare. În scurt timp timp, vai!, o altă minte devine sclava teoriei, pălind „sub raza slab'-a gândului", nefolositoare sieşi, o povară pentru alţii. Deseori am speculat că, dacă ar trăi astăzi, William Hogarth ar dedica subiectului o alegorie morală – *Evoluţia Profului*?

La finalul lui *Hamlet*, Fortinbras intră în castelul de la Elsinore şi descoperă scena presărată de cadavre. Consternat la vederea carnagiului, el spune: „Grămada asta strigă a măcel." Când profesorul Fried se concentrează pe Courbet, tabloul *Prada* strigă, la rândul său, a măcel. „Priveliştea-i cumplită"[40], comentează un alt personaj din Hamlet.

[40] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul V, Scena 2, p. 312.

Capitolul 2
Inventându-l pe Mark Rothko

HAMLET:
Nu vezi nimic acolo?
REGINA:
Nimic, şi totuşi tot ce este văd.[1]

A fost Rothko un realist?

Ceea ce Michael Fried i-a făcut lui Courbet a fost, în mod incontestabil, ceva special. Profesorul Fried are destui concurenţi – îi vom cunoaşte pe câţiva în paginile care urmează –, dar să-i acordăm creditul cuvenit. Pentru complexa perversitate hermeneutică şi voita interpretarea greşită, Michael Fried merită cu siguranţă un gen de laude. În mod special este impresionantă *coerenţa perfectă* a prestaţiei sale. Pagină după pagină, notă de subsol după notă de subsol, este un mediu vidat, închis ermetic. Nicăieri nu pătrunde nici cea mai mică urmă de raţiune. Profesorul Fried a blocat cu succes toate căile de acces. Atât timp cât îţi

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul III, Scena 4, p. 251

poți stăpâni chicotitul, este greu să nu fii puțin copleșit de neîncetata *solemnitate* a demersului său. Este cu adevărat „tentant să compari feminizarea falusului/pensulei din *Domnișoarele de pe malul Senei* cu castrarea sugerată a unui căprior mort și chiar a vânătorului pasiv din *Prada*"? Evident că nu. Pentru ceva și mai puțin tentant, trebuie să apelați la fanteziile despre menstruație ale profesorului Fried și la *Cernerea grâului*. Dar cât de... *impresionant* că cineva – pe deasupra, un adult și deținător al unei catedre la o prestigioasă universitate –, cât de uluitor că un om ca acesta scrie și, aparent, crede aceste lucruri. Așa cum am spus, este destul de special.

Dar bineînțeles că există un sens în care Courbet îi ușurează munca. Vreau să spun că picturile sale sunt, în mod evident, despre lucruri din lumea reală – vânătoare, înmormântări, un atelier al unui artist, muncitori etc. – și, astfel, un învățat ingenios are suficiente resurse pentru creativitate hermeneutică. Într-o lume în care un corn de vânătoare este o pensulă, care, la rândul său, este un falus, care este un stindard metonimic pentru dorința de faimă a artistului, teama de castrare, pofta de ouă jumări sau altele, *orice* este posibil. Nu orice artist îl ajută. Courbet oferă un decor cu oameni care fac diverse lucruri. Dar cum rămâne cu artiștii specializați în abstracție? Dacă o pânză este încărcată cu forme cromatice abstracte, ce te faci?

Ei bine, interpretarea ar fi, într-un sens, mai puțin limitată. Prezentată cu echivalentul artistic al unui test Rorschach, privitorul este aproape invitat să fantazeze. Dar, în același context, interpretarea are mai puțini catalizatori clari pentru fantezie: o formă colorată, oricât de artistic ar fi desenată, ajută și mai puțin avântului interpretativ decât reprezentarea unui obiect recunoscut.

Sau aşa am fi putut crede. Cazul lui Mark Rothko arată cât de departe poate merge un critic hotărât plecând de la două sau trei dungi colorate. În 1998, cu ocazia unei mari expoziţii retrospective a operei sale, un comunicat de presă a afirmat că „realizarea lui Rothko a avut un impact decisiv asupra evoluţiei artei secolului al XX-lea şi a dat naştere unei abundenţe de interpretări critice". Prima parte este cel puţin discutabilă; cea de-a doua este de incontestabilă.

Artistul pe care îl ştim ca Mark Rothko (1903-1970) s-a născut ca Marcus Rothkowitz în Dvinsk, Rusia, fiind cel mai mic dintre cei patru copii. Tatăl său a venit în Statele Unite în 1910, stabilindu-se în Portland, Oregon, unde se afla deja fratele său. În 1913, i-au urmat Marcus, împreună cu mama şi sora sa.

Rothko – şi-a schimbat numele în 1940 – s-a apropiat de artă relativ târziu. A petrecut câţiva ani la Yale – iniţial, a avut în vedere o carieră în inginerie sau drept –, dar a părăsit universitatea în 1923, fără să fi obţinut o diplomă. S-a mutat la New York, unde a lucrat în domeniul vestimentar şi în calitate de contabil. În 1924, a început să urmeze cursuri de artă şi, în următorii ani, a studiat cu o serie de pictori influenţi, între care George Bridgman, Arshile Gorky şi Max Weber. Probabil cele mai mari influenţe asupra artei sale le-au avut Milton Avery (1893-1965), pe care Rothko l-a întâlnit la finalul anilor 1920, şi Pierre Bonnard (1867-1947), ale cărui picturi le-ar fi văzut la New York, la sfârşitul lui 1946. În modurile lor diferite, ambii artişti au fost maeştri ai genului de modulare cromatică pe care Rothko o va distila, simplifica şi exploata într-un mod pur abstract.

Pictura timpurie a lui Rothko a fost realistă şi nesemnificativă. Până la începutul anilor 1940, sub influenţa

lui Joan Miró (1893-1983) şi Giorgio de Chirico (1888-1978), Rothko crea un tip de abstracţiuni extrem de „simbolice", care erau pe alocuri suprarealiste şi nesemnificative. Rothko a început să se impună abia la finalul anilor 1940 – când a început să producă lucrările pe care le recunoaştem numaidecât ca fiind *ale sale*. Din 1949 până prin anii 1950, a realizat unele dintre cele mai încântătoare picturi abstracte produse vreodată. Rothko a pictat câteva tablouri reuşite în ultimii ani ai vieţii – s-a sinucis în 1970 –, dar, începând de prin 1960, opera sa a început să aibă din ce în ce mai mult o anumită trăsătură mecanică, lipsindu-i prospeţimea şi convingerea.

Cu siguranţă aveţi o imagine a „picturilor clasice" ale lui Rothko, cum sunt numite deseori. Cele mai bune sunt dreptunghiuri verticale mari, de 1,5 - 1,8 metri. Un Rothko clasic este caracterizat printr-un fundal pestriţ, dar totuşi monocrom, peste care par a pluti două dreptunghiuri înceţoşate, unul deasupra celuilalt, aproape atingându-se. Împreună, acestea ocupă aproape integral planul imaginii. Deseori, unul dintre dreptunghiuri se apropie din punct de vedere cromatic de fundal, iar celălalt contrastează mai mult sau mai puţin evident. Există câteva variaţii ale acestui şablon. Unele dintre picturile lui Rothko includ mai mult de două benzi sau dreptunghiuri de culoare, altele conţin pete verticale. În câteva picturi, o bandă colorată relativ îngustă, oarecum inegală, completează unul sau mai multe dreptunghiuri. Marginile evidente sunt o raritate în opera de maturitate a lui Rothko. Zonele sale de culoare par sângerânde sau spălăcite pe pânză, nu desenate. Adjective ca „străveziu", „translucid" şi „înceţoşat" abundă în descrierile operei sale.

Nu toată lumea apreciază pictura lui Mark Rothko. Cu prilejul unei expoziţii retrospective a operei sale organizate în 1961 la Muzeul de Artă Modernă, un critic de la *The New York Herald Tribune* a descris picturile sale drept „pereţi de calitate superioară pe care să atârni alte tablouri"[2]. (Ne amintim reacţia lui Henry James în faţa unui spectacol de păpuşi: o remarcabilă economie de mijloace, dar totodată o remarcabilă economie de efect.)

Totuşi, pentru mulţi privitori, cele mai bune picturi ale lui Rothko exercită un farmec puternic, dar greu de definit. Cred că atractivitatea tablourilor sale este ancorată în primul rând în exploatarea abilă a formei şi culorii. Bineînţeles, aceasta nu spune mare lucru, dat fiind faptul că atractivitatea *oricărei* picturi este în mare măsură legată de mânuirea formei şi a culorii. La urma urmei, aceasta *înseamnă* pictura.

Dar opera lui Rothko este distinctivă prin combinaţia de abstractizare, simplitate şi culoare senzuală. Rothko a avut un talent neobişnuit în a balansa două sau trei forme colorate pe un fond esenţialmente monocromatic, pentru a produce un efect somptuos şi hipnotizant. Acesta este unul dintre motivele pentru care chestiunea *temperaturii* este deseori esenţială în aprecierea picturilor lui Rothko. Talentul său în utilizarea culorii a fost legat de valenţa emoţională – de la cald la rece – asociată cu anumite nuanţe şi combinaţii de nuanţe. În mod curios, puterea operei lui Rothko este cumulativă: câteva tablouri adunate într-o cameră creează un efect mai mare decât suma pânzelor individuale. În mod similar, totuşi, Mark Rothko este un artist de care se poate uşor abuza. Opera sa este tăcută, capricioasă,

[2] Citat în Anna Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven, 1989, p. 6.

bogată: pentru a fi eficientă, necesită o receptivitate tăcută care, dacă se prelungește, dacă este tolerată prea des sau prea mult, poate deveni grețoasă.

În concluzie: primele două lucruri pe care le observi la lucrările de maturitate ale lui Rothko sunt 1) mânuirea iscusită, deși distilată, a culorii și 2) abstractizarea lor absolută: un fond dreptunghiular roșiatic-maroniu, să zicem, peste care este așezat un dreptunghi portocaliu și, deasupra lui, un dreptunghi verde de aceeași mărime. *Asta-i tot.* Este ironic așadar că însuși Rothko a fost ferm convins că 1) nu a fost un colorist și 2) nu a fost un pictor abstract. El a repetat iar și iar: „Nu sunt interesat de culoare", „Nu sunt un colorist."[3] În mod asemănător, a insistat deseori că a fost un realist. De exemplu, în 1952 a declarat într-un interviu: „Arta abstractă nu m-a interesat niciodată; întotdeauna am pictat în stil realist. Picturile mele actuale sunt realiste."[4] Câțiva ani mai târziu, în fața unui alt reporter nedumerit, Rothko și-a ieșit din fire: „Ar trebui să înțelegeți un lucru clar: *nu* sunt un abstracționist."[5]

Nu am nici cea mai vagă idee de ce Rothko a negat că era interesat de culoare – dacă nu cumva a fost doar o provocare. Însă, *într-o anumită* privință, îi pot înțelege repudierea adjectivului „abstract". În *The American Heritage Dictionary*, prima definiție a termenului este „considerat în afara existenței concrete: *un concept abstract.*" A doua este: „fără aplicabilitate sau utilitate practică: teoretic." A treia este: „greu de înțeles; complicat." A patra este: „care este gândit sau afirmat fără referință la o situație specifică: *cuvinte abstracte*

[3] *Ibidem*, p. 13.
[4] Interviu cu William Seitz, 1952; citat în Anna Chave, *op. cit.*, p. 25.
[5] Interviu cu Seldon Rodman, 1957; citat în Anna Chave, *op. cit.*, p. 25.

precum «adevăr» sau «dreptate»." „Picturile clasice" ale lui Rothko nu sunt cu adevărat abstracte în niciunul dintre aceste sensuri. Din contră, ele sunt mai apropiate de opusul abstractului în aceste sensuri: sunt intuitive, nu greu de înţeles; palpabile, nu scoase în afara „existenţei concrete"; şi aşa mai departe.

Cu toate acestea, există ceva ciudat – ca să nu spun de-a dreptul pervers – în a nega că Rothko este un artist abstract (şi, mai mult, în a pretinde că a fost un „realist"). Iar acest lucru este confirmat chiar de dicţionar, a cărui următoare definiţie a cuvântului „abstract" specifică un „stil pictural sau sculptural al cărui conţinut intelectual şi afectiv se bazează exclusiv pe forma intrinsecă". Luaţi în considerare pictura lui Rothko *Fără titlu* (1953): dacă ar întreba cineva la ce se referă, cei mai mulţi dintre noi ar oferi un tip de răspuns foarte diferit faţă de cel pe care l-am da în cazul în care am fi întrebaţi despre ce e vorba în *Prada* lui Courbet. În cazul din urmă, am răspunde: „Este vorba despre un moment în pădure, după o vânătoare încununată de succes. Este o scenă de vânătoare." În cazul lui Rothko, nu există o astfel de corelaţie disponibilă publicului. Am putea afirma, poate, că este „despre" starea sau emoţia provocate de dispunerea formei şi a culorii la Rothko. Însă acest „despre" este aproape la fel de nesatisfăcător precum afirmaţia că pictura este „despre" ea însăşi.

Rothko şi „drama umană"

Rothko a fost profund impresionat de lecturile din autorii greci de tragedii, Shakespeare şi Nietzsche. A înţeles că operele acestora au abordat o gamă largă de manifestări umane şi pasiuni morale. Şi-a dorit ca

propria operă să expună acel tip de densitate existenţială. A negat că a fost un abstracţionist şi a îmbrăţişat termenul de „realist" deoarece a crezut (sau şi-a dorit să creadă) că pictura sa întruchipează seriozitatea filosofică şi morală a autorilor săi preferaţi. A crezut (sau, cel puţin, *a afirmat*) că tablourile sale ilustrează „drama umană" în toată măreţia, noblețea şi tragedia sa. În ceea ce priveşte arta, Rothko a afirmat că „doar acel subiect care este tragic este şi valid": „arta se ocupă cu semnele existenţei efemere."[6]

Cum anume se ocupă picturile sale de „tragic" sau de „semnele existenţei efemere" nu este o întrebare la care să poţi răspunde uşor. Criticul Hilton Kramer a adus mărturie acestei dificultăţi în eseul său intitulat „Was Rothko an Abstract Painter?" [„A fost Rothko un pictor abstract?"]. Când ne aflăm în faţa unui tablou din perioada de maturitate a lui Rothko, a întrebat Kramer,

> ce anume din ceea ce vedem în formele abstracte ale picturii poate fi interpretat ca făcând referire sau întruchipând „subiectul" metafizic pe care artistul însuşi l-a pretins pentru operă? Ar trebui să luăm literal această pretenţie? Dacă nu, în ce sens ar trebui luată? Dacă nu putem *vedea* efectiv „subiectul" metafizic al artistului în obiectul fizic pe care l-a creat pentru scopul declarat de a-i da expresie, cum s-ar putea spune despre acel subiect că este prezent în operă?[7]

Într-adevăr, cum? Şi totuşi, după cum menţionează Kramer, nu numai că Rothko a negat că a fost un

[6] *Ibidem*, p. 18.

[7] Hilton Kramer, „Was Rothko an Abstract Painter?", în *The New Criterion*, vol. 7, nr. 7, martie 1989, pp. 1-2.

abstracţionist, dar, totodată, „a făcut din chestiunea negării un test crucial pentru admiratorii săi şi, drept rezultat, aceştia au avut, în mare parte, tendinţa de a-i susţine poziţia fără a o clarifica în mod semnificativ".

Deşi Rothko i-a încurajat pe criticii care au încercat să-i umple operele cu tipul de subiect profund după care tânjea, a avut uneori motive să regrete acest sprijin. Un exemplu elocvent a fost eseul cu care Peter Selz a contribuit la catalogul expoziţiei retrospective Rothko organizate în 1961 la Muzeul de Artă Modernă. Nu-mi este clar dacă Rothko a criticat chiar imediat eseul lui Selz. Este mai probabil ca dezaprobarea acestuia să fi urmat acelei parodii hilare a eseului lui Selz pe care artistul şi criticul Sidney Geist a publicat-o în propria revistă de artă, *Scrap*, apărută pentru puţin timp în regim de semi-samizdat. Geist a prezentat într-o coloană o fotocopie a eseului lui Selz, publicând alături propriul comentariu – o serie de note de subsol legate de eseul respectiv. A fost un demers clasic.

Selz începe prin a susţine că pictorii Şcolii din New York „şi-au propus să picteze propriul mediu", remarcând că „platourile vaste din Northwest, luncile şi mai întinse din Texas reprezintă doar o mică parte din experienţa artistică a pictorilor, a căror cultură se bazează în principal pe arta europeană"[8]. Selz continuă (notele de subsol aferente următorului fragment îi aparţin lui Geist: nu le pot aduce nicio îmbunătăţire):

[8] Peter Selz, *Mark Rothko*, Muzeul de Artă Modernă, New York, 1961. Întregul eseu, cu un comentariu semnat de Sidney Geist, este reeditat în *Scrap*, nr. 4, 16 februarie 1961, sub titlul „«moodily dare»: IFP".

În atelierul său din New York, Mark Rothko şi-a construit un nou habitat[9] de dimensiuni emoţionale extraordinare. Picturile sale pot fi asemănate bunelor vestiri[10]. Rothko a revenit dintr-o călătorie în Italia cu o mare admiraţie pentru frescele lui Fra Angelico din mănăstirea Sfântul Marcu. Dar niciun înger sau fecioară, dumnezei sau diavoli nu pot fi invocaţi în picturile lui Rothko[11]. Nu există niciun mit public care să exprime mesajul artistului modern pentru el[12]. Pictura însăşi este proclamaţia; este un obiect autonom şi chiar dimensiunea sa îi anticipează măreţia.

Sidney Geist a avut ceva ghiduş şi amuzant de spus despre aproape fiecare propoziţie din eseul lui Selz. Dar cea mai mare parte a acelui eseu este un exerciţiu de auto-parodie, hilar chiar şi fără a beneficia de comentariul lui Geist.

În cele din urmă, pe măsură ce alte imagini i se dezvăluie privitorului, metafora creaţiei unui soi de univers devine

---

[9] Şi-a construit Rothko un *habitat* sau atelierul său are un caracter special datorită prezenţei picturilor sale?

[10] *A Non Sequitur* (NS). În limba engleză modernă, nu există „bune vestiri"; există numai Buna Vestire (scrisă în general cu majuscule) – prin care Îngerul Gabriel o anunţă pe Fecioara Maria că va da naştere Fiului Lui Dumnezeu. Da, suntem în drum spre biserică.

[11] Ce ar putea însemna această frază?

[12] A existat vreodată un mit public care a exprimat mesajul artistului pentru el? Observaţi că în această propoziţie nu ne mai referim la Rothko, ci ne ocupăm de „artistul modern". Prin urmare, următoarea propoziţie ar trebui să însemne că toate picturile artiştilor moderni sunt „proclamaţii" şi că dimensiunea acestora le anunţă întotdeauna măreţia – ceea ce este un pic cam mult. Proclamaţii – ale cui? Aceasta este „pasa în adâncime rămasă fără rezultat". Până acum am trecut de la „mediu" la „lunci", la „habitat", la „mit", la „mesaj", la „proclamaţie" [Alunecare Verbală] (AV).

centrală. Şi, din ce în ce mai mult – în mintea acestui scriitor – aceste „fâşii tremurânde de lumină" preiau o funcţie similară acelei zone încărcate dintre degetele lui Dumnezeu şi ale lui Adam de pe tavanul Capelei Sixtine. Însă creaţia lui Rothko nu mai poate fi descrisă în termenii alegoriei umane. Suprafeţele sale separate de culoare creează, la rândul lor, o scânteie, care, de data asta, are loc mai degrabă într-un fel de univers atmosferic care se roteşte decât între omul lui Michelangelo şi Dumnezeul său. Rothko ne-a oferit prima zi a creaţiei, nu cea de-a şasea.[13]

„Trebuia să fie spus", comentează Geist remarca lui Selz despre „creaţia unui soi de univers".

Ei bine, Rothko a înţeles la fel de bine ca oricine când este luat peste picior. Indiferent ce ar fi gândit despre înfloritura lui Selz la început, comentariul lui Geist l-a ajutat pe Rothko să dezvolte o profundă antipatie faţă de aceasta. A mers până la a insista ca Muzeul de Artă Modernă să înlocuiască textul din catalog pentru expoziţia din Europa. Totuşi, nu şi-a învăţat cu adevărat lecţia, de vreme ce a continuat să insiste că picturile sale sunt lucrări „realiste", care s-au ocupat cu „drama umană" în întreaga sa complexitate tragică.

Structura unei pietà?

Întâmplător, nici criticii şi nici istoricii de artă care au venit după Peter Selz nu au învăţat mare lucru din tratamentul aplicat de Geist. Luaţi în considerare, de exemplu, volumul *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*

[13] Citat în *Scrap*, nr. 4, p. 3.

(1989), scris de Anna Chave, profesor de teorie şi artă contemporană, artă europeană şi americană a secolului al XX-lea la City University of New York Graduate School. Cartea profesorului Chave se bazează pe disertaţia sa de doctorat (la Yale), fiind o lucrare foarte bine documentată. Anna Chave ştie foarte multe despre Mark Rothko, Şcoala din New York şi o mie de alte lucruri care pot fi sau nu edificatoare pentru opera lui Rothko, dar care pot părea impresionante într-o disertaţie pentru Yale.

Având avantajul câtorva decenii în plus de teorie a criticii literare faţă de Peter Selz, profesorul Chave este în mod considerabil mai polisilabică şi evazivă în aprecierile sale asupra presupuselor subiecte ale lui Rothko. De asemenea, este şi mai corectă politic decât Selz. La urma urmei, temele filosofice despre care Rothko susţinea că se găsesc în picturile sale reprezentau tocmai genul de teme umaniste de modă veche pe care le apăraseră academicienii albi de sex masculin: teme desprinse din tragedia greacă, Shakespeare etc. Nu putem accepta aşa ceva, bineînţeles. Aşa că profesorul Chave ne face cunoscut încă de timpuriu că *ea* ştie foarte bine că

> noţiunea potrivit căreia există calităţi şi valori umane universale a fost pusă la îndoială [...] plecând de la faptul că acel pretins etos umanist universal implică, mai specific şi insidios, proiectarea sau impunerea de către rasa, cultura şi sexul dominante (a se citi „bărbaţi albi occidentali") a propriilor coduri de valori (care sunt, de cele mai multe ori, nerespectate) drept normă universală.[14]

[14] Anna Chave, *op. cit.*, p. 15.

În ceea ce o priveşte, deşi va umple pânzele lui Rothko cu tot felul de conţinut umanist, Chave nici nu ar îndrăzni să avanseze „aserţiuni despre vreo esenţă transistorică". Vedeţi, nu e nicio esenţă aici, doar noi, eruditii dezvrăjiţi.

În mod similar, în loc să spună direct că „picturile lui Rothko pot fi asemănate bunelor vestiri", aşa cum a făcut Peter Selz, profesorul Chave ne va spune că lucrările lui Rothko „pot fi interpretate ca încorporând rămăşiţe ale anumitor convenţii picturale încărcate primar şi simbolic"[15]. Abia după ce te năuceşte cu aşa ceva, menţionează posibilitatea ca pânzele lui Rothko „să fie asemuite" sau „să aibă legătură cu" un subiect religios sau metafizic. Foloseşte foarte des cuvinte frumoase, preţioase. De exemplu, „icoană" – într-un „context semiologic", spune profesorul Chave, este „relevantă" în picturile lui Rothko – sau „palimpsest". Etimologic, „palimpsest" înseamnă „răzuit din nou". Demult, în vremurile bune, pe când suporturile de scriere erau scumpe şi trebuia să te zbaţi pentru a scrie ceva, oamenii ştergeau deseori un document de care nu mai aveau nevoie şi scriau peste; uneori, după ani de zile, originalul imperfect şters putea fi descifrat sub scrierea nouă. Profesorul Chave vrea ca noi să considerăm picturile lui Rothko drept un fel de palimpseste. „Scopul meu este de a demonstra că, în tablourile lui Rothko, se regăsesc o multitudine de semnificaţii, un palimpsest de semnificaţii."[16]

Sună fantastic. Şi mie îmi place cuvântul „palimpsest". Dar ce se află sub vopseaua din picturile lui Rothko? *Nada. Nicht. Rien.* Sau, s-o spunem limpede: nimic,

[15] *Ibidem*, p. 3.
[16] *Ibidem*, p. 38.

doar pânză albă. „Până la un punct, arta lui Rothko poate fi analizată rodnic ca implicând un limbaj sau sistem de semne"[17], spune profesorul Chave („Până la un punct" ca în „Până la un punct, Lord Copper."[18]). Desigur, nu avem de unde ști dacă Rothko, în pofida dorinței de a rămâne cunoscut ca ocupându-se de „drama umană", ar fi fost de acord cu „icoanele", „palimpsestele", „rămășițele" și „decodificările" profesoarei Chave. Astfel că, de timpuriu, respinge categoric opiniile lui Rothko: „problema esențială nu este dacă Rothko ar fi aprobat interpretările expuse aici sau și-ar fi recunoscut intențiile conștiente în ele."[19] Cu alte cuvinte, destul despre Rothko: să revenim la mine și la interpretările mele.

Nicio astfel de prezentare nu ar fi completă fără o contribuție din partea lui Hegel și, astfel, profesorul Chave își tratează din când în când cititorii cu paragrafe precum acesta, cu citatul său lung și nedigerat din *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel:

> O referință rapidă la Hegel s-ar putea dovedi utilă [...] pentru a face lumină [*Lumină*? Când a făcut vreodată Hegel *lumină*?] asupra ramificațiilor aroganței lui Rohko [despre sinele interior]. În locul epistemologiei carteziene, cu delimitarea sa radicală dintre subiect și lucru, Fichte,

---

[17] *Ibidem*, p. 37.

[18] Aluzia mea este, evident, la romanul *Bomba zilei* [titlul original: *Scoop*], publicat de Evelyn Waugh în 1938:

> Partea din conversație a domnului Salter s-a limitat la aprobări. Când Lordul Copper avea dreptate, el spunea: „În mod cert, Lord Copper"; când greșea, răspundea: „Până la un punct."
>
> — Stai să văd, cum se numește locul la care mă refer? Capitala Japoniei. Yokohama, nu-i așa?
>
> — Până la un punct, Lord Copper.

[19] *Ibidem*, p. 30.

> Hegel şi idealismul german în general oferă o cartografiere a interdependenţei complicate a acestor doi termeni. Hegel susţinea că Lucrul „nu are semnificaţie decât în relaţie, numai prin Eu şi prin relaţia lui faţă de acesta"; adică [*Adică*? De parcă ceea ce urmează explică ce a fost înainte.] „conştiinţa de sine cultivată, care a parcurs lumea spiritului înstrăinat de sine, a creat, prin exteriorizarea ei, lucrul ca fiind ea însăşi; se păstrează deci încă pe ea însăşi în el şi cunoaşte neindependenţa lucrului, cu alte cuvinte, că lucrul nu este în mod esenţial decât fiinţă-pentru-altul"[20]. Reiese [sigur că reiese!] că „realitatea, atât universală, cât şi particulară, pe care observaţia o găsea în afara individului, este aici realitatea individului, trupul său înnăscut".
> În critica sa la Hegel, Adorno [...].[21]

Îmi pare rău, ştiu că am promis că voi fi atent cu stomacurile cititorilor mei.

Din când în când, procedura profesoarei Chave aminteşte de un comentariu făcut undeva de filosoful J.L. Austin: „există partea în care spune şi partea în care retrage ce-a spus." Poate că, amintindu-şi de soarta lui Peter Selz, Chave recunoaşte cu mărinimie că a afirma că un tablou din perioada târzie a lui Rothko a reprezentat de fapt o *pietà* sau o îngropare şi reînviere „ar fi o distorsionare flagrantă"[22]. Dar, mai departe evocă *Pietà* a lui Bellini şi continuă să ne spună că

---

[20] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2014, pp. 416-417.
[21] Anna Chave, *op. cit.*, pp. 133-134.
[22] *Ibidem*, p. 160.

> Despre acele imagini ale lui Rothko care evocă structura picturală a unei *pietà*, precum *Banda albă (Numărul 27)* (1954) şi *Numărul 20* (1950), s-ar putea spune, în acelaşi timp, că evocă structura unei reprezentări convenţionale a mamei şi copilului. Mai departe şi conform aceleiaşi logici, astfel de tablouri tripartite, precum pictura fără nume cu galben şi negru din 1953, care au o legătură cu structura picturală a unei îngropări, au de asemenea legătură cu anumite reprezentări convenţionale ale unei adorări sau naşteri.[23]

Ei bine, orice „s-ar putea spune". *Bandă albă (Numărul 27)* este un dreptunghi albastru (205 pe 218 centimetri); în centrul dreptunghiului pluteşte o bandă îngustă gri-albă; deasupra acesteia se află o bandă albastru-cenuşiu mai largă, iar sub ea, o bandă gri-cărbune. Aţi putea spune că evocă „structura picturală a unei *pietà*", la fel de bine cum aţi *putea spune* că vă aminteşte de statul Colorado, de mesajul transmis de amiralul Nelson pe catargul Victory în timpul bătăliei de la Trafalgar sau de demonstraţia teoremei lui Pitagora. În ceea ce priveşte pictura fără nume din 1953, uitaţi-vă la ilustraţie. Profesorul Chave susţine că are legătură cu „structura picturală a unei îngropări" şi „anumite reprezentări convenţionale ale unei adorări sau naşteri". Aşa o fi? Aşa o fi?

Ceea ce văd când privesc acel tablou este un dreptunghi înalt, relativ îngust. Fondul tabloului este un fel de alb maroniu. Primele două treimi ale pânzei sunt umplute aproape integral de un dreptunghi galben. Sub acesta se află pete de alb şi o bandă portocalie inegală

---

[23] *Ibidem*, p. 161.

destul de îngustă. Sub portocaliu se află o bucată densă de negru care se întinde până la marginile picturii, continuată în partea de jos cu o bandă portocalie pestriță cu un centru gălbui. Nu există nimic care să aibă „o legătură cu", „să evoce", să fie o „rămășiță", „icoană" sau „palimpsest" ale unei *pietà*, îngropări, scene a nașterii sau chiar ale mătușii voastre Joan. De asemenea, nu există niciun „mesaj" care necesită a fi „decodificat". Pictura lui Rothko nu este decât atât: o pictură. Nu este un „text" de citit sau un puzzle de descrifrat sau rezolvat. Este o pictură menită a fi privită. Nu este, din punctul meu de vedere, una dintre cele mai bune lucrări ale lui Rothko. Dar, chiar dacă ar fi fost cea mai bună dintre creațiile sale, micile drame inventate de critici precum Anna Chave pentru a „explica" sau pentru a îmbogăți picturile lui Rothko ar fi născociri absurde.

Picturile lui Mark Rothko au fost dintotdeauna extrem de populare, întrucât ele oferă o plăcere estetică pură. O aranjare sensibilă de forme simple colorate poate fi frumoasă. Perceperea frumuseții aduce plăcere, uneori una intensă, dar o plăcere care nu are motiv, alibi sau motivație ascunsă – altfel spus, o plăcere care este completă în sine. Faptul că astfel de plăceri aparțin de asemenea activităților de contemplație filosofică și religioasă i-a determinat pe mulți gânditori să creeze o analogie între experiența estetică și cea religioasă. Cât de serios ar trebui să tratăm această analogie a fost subiect de dispută vreme de milenii. Însă este unul dintre motivele pentru care arta, chiar – sau, mai degrabă, în mod special – arta cea mai pură, fundamental estetică, a atras un soi de libret de justificare filosofică sau cvasi-teologică. Gândiți-vă la neo-platonismul lui Mondrian, la

teosofia lui Kandinsky, la misticismul geometric al lui Malevich.

Există, după părerea mea, două căi de interpretare a acestei goane după semnificaţie. Una este să afirmi că plăcerile oferite de experienţa pur estetică sunt în mod esenţial plăceri însetate, care, prin însăşi natura lor, râvnesc la satisfacere pe un alt tărâm, mai puţin lumesc. Alta este să spui că plăcerea estetică eşuează în a aduce satisfacţie atunci când 1) este privită ca un simulacru sau contrafacere a altor tipuri de satisfacţie (religioasă, metafizică, politică) sau 2) când este desfăşurată într-o manieră mai puţin desăvârşită. Într-un eseu faimos din 1955, Clement Greenberg a scris cu entuziasm despre „culoarea incandescentă"[24] a lui Rothko şi „senzualitatea sa îndrăzneaţă şi simplă"[25]. În acelaşi timp, totuşi, Greenberg a precizat că arta lui Rothko „afirmă elemente decorative şi idei într-un context pictural"[26]. „Problema esenţială", a apreciat Greenberg, este de a stabili „unde se opreşte picturalul şi începe decorativul". Bineînţeles, „decorativ" şi „decoraţiune" sunt, în aceste zile, insulte, cuvinte înjositoare. Abia dacă mai pot fi folosite fără adverbul introductiv „doar".

Picturile lui Mark Rothko sunt fără îndoială decorative. Acesta este un motiv important – nu este singurul – pentru care sunt atât de populare. Dacă aceste picturi sunt „*doar* decorative" este o întrebare pe care prefer să o las fără răspuns. Dar marea lecţie pe care comentatori precum Peter Selz şi Anna Chave trebuie să ne-o predea este următoarea: căutând semnificaţia profundă

---

[24] Clement Greenberg, „«American-type» Painting", *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, p. 232.
[25] *Ibidem.*
[26] *Ibidem.*

în arta abstractă, în general, primul lucru care ajunge să fie sacrificat este arta. Adjectivul rămâne, dar semnificaţia abstractă nu pare să merite efortul.

Capitolul 3
Fantazând despre Sargent

HORAŢIO:
Ce volbură de vorbe-n vânt, milord...[1]

Inflexiuni, nuanţă, posibilitate

John Singer Sargent (1856-1925) avea doar douăzeci şi şase de ani când a pictat *Fiicele lui Edward Darley Boit*. Era în toamna lui 1882. În octombrie, abia revenit din Veneţia la Paris, emigrantul american de origine florentină avea comenzi până peste cap. Era începutul unui tipar ce-l va urma pe tot parcursul vieţii. Biograful lui Sargent, Stanley Olson, a remarcat: „Pentru el, viaţa nu a fost un tranzit în sus şi în jos pe scara emoţiilor; viaţa a însemnat muncă. Când era mulţumit, muncea *foarte* mult; când era mai puţin mulţumit, muncea doar mult."[2]

În această privinţă, Sargent s-a distanţat semnificativ

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul I, Scena 5, p. 188.
[2] Stanley Olson, *John Singer Sargent: His Portrait*, St. Martin's Press, New York, 1986, p. 61.

de familia sa. Al doilea din cei şase copii (doar trei au atins vârsta majoratului), a fost pe cât de ambiţios, pe atât de harnic. Prin contrast, familia subzista într-un balon de ipohondrie neproductivă, mai ales mama, care hoinărea de la Florenţa la Roma la Paris la Nisa, trăind modest din micul lor venit, nefăcând absolut nimic. Potrivit lui Olson, părinţii lui Sargent

> nu aveau prieteni, aveau puţine cunoştinţe, nicio ocupaţie; de fapt, nu aveau nimic care să îi preocupe în afara lor înşişi şi a copiilor. Timpul cântărea greu pentru ei şi găseau orice justificare pentru a se afunda într-o preocupare nefirească pentru sănătate. John Sargent şi-a petrecut primii douăzeci de ani ai vieţii într-o gospodărie care fremăta de tristeţe. Toţi cei din jurul său aveau o aură înfricoşătoare de fatalitate, fie aşteptând să se îmbolnăvească, fie luptând pentru a se însănătoşi.[3]

Sargent a spart acest tipar, dar a continuat să poarte urmele captivităţii. A fost timid, meloman, manierat în pretenţiosul stil *noli me tangere*. Nu s-a căsătorit niciodată, nu s-a angajat în aventuri amoroase. Plimbat prin lume şi bun cunoscător de limbi străine, Sargent a alunecat pe nesimţite în lumea strălucitoare a patronilor săi: un ornament pentru cei care îl solicitau pentru a le oferi ornamente. Fără a fi ameninţat de „introspecţie sau de impulsul pentru mărturisire"[4], după cum a spus Olson, Sargent a fost adaosul perfect al saloanelor selecte din Paris, Londra, Boston, Newport şi New York: era isteţ, prezentabil, nepretenţios. În plus, era foarte competent. Încă de timpuriu, Sargent şi-a însuşit

[3] *Ibidem*, p. 6.
[4] *Ibidem*, p. 52.

Foto © 2004 Museum of Fine Arts, Boston

Jean Désiré Gustav Courbet
Prada (*La Curée*), 1856

Foto © 2004 Kate Rothko Prizel & Cristopher Rothko / Artist Rights Society (ARS), New York

Mark Rothko
Fără titlu (*Untitled*), 1953

Foto © 2004 Museum of Fine Arts, Boston

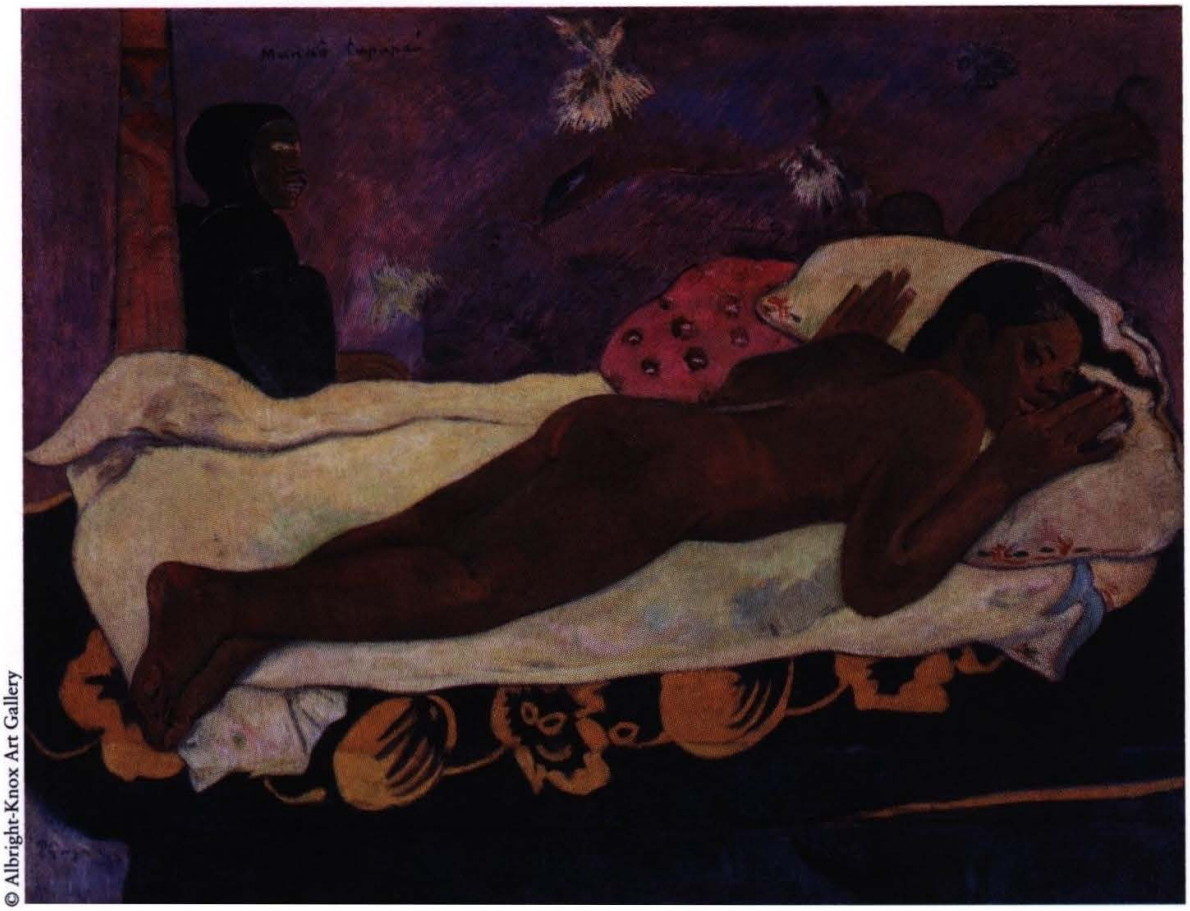
John Singer Sargent
Fiicele lui Edward Darley Boit (*The Daughters of Edward Darley Boit*), 1882

Foto © Kunstdia-Archiv Arthotek, D-Weilheim

Peter Paul Rubens
Silenus beat, 1618

Foto © 1995 The Metropolitan Museum of Art

Winslow Homer
Curentul Golfului (*The Gulf Stream*), 1899



© Albright-Knox Art Gallery

Paul Gauguin
Manao tupapau (*Spiritul morților veghează*), 1892

© Van Gogh Museum

Vincent van Gogh
O pereche de pantofi, 1886

Foto © Scala / Art Resource, NY

Diego Rodriguez Velazquez
Domnişoarele de onoare (Las meninas), 1656

arta linguşirii subtile. Nu şi-a zugrăvit modelele mai frumoase decât erau în realitate, ci doar mai fastuoase şi mai seducătoare. Cu doar câteva excepţii – de exemplu, portretul lui Henry James din perioada târzie (1913) sau tabloul pentru Edward Boit din perioada timpurie –, arta lui Sargent, asemenea vieţii sale, a fost dedicată exigenţelor dure ale modei. Criticul englez Roger Fry, unul dintre cei mai vocali detractori ai lui Sargent, a profitat de ocazia unei expoziţii în memoria sa, organizată la Academia Regală în 1926, pentru a critica aspru „superficialitatea uniformă a puterii de observaţie" a lui Sargent. Fry a scris că acesta a fost „foarte cinstit, sincer şi banal în reacţia faţă de orice îi atrăgea atenţia"[5].

Apostolul postimpresionismului – o estetică nu numai diferită, dar opusă cu scrupulozitate celei desăvârşite de Sargent –, Fry a fost caustic şi neiertător. A fost injust cu virtuţile lui Sargent, chiar dacă nu neapărat nedrept cu limitările sale. În următorii ani, a scris Olson, Sargent „a muncit mult, ajungând în paginile *Who's Who*, apoi în *Debrett* şi *Burke's Peerage*, încheind cu o amplă reprezentare în *Dictionary of National Biography*"[6]. Nu şi-a dobândit popularitatea prin inovaţie estetică sau prin onestitatea penetrantă a portretelor sale. În cele din urmă, până şi harnicul Sargent se săturase. „Am jurat că nu voi mai face portrete", i-a scris unui prieten în 1907. „Cere-mi să-ţi pictez porţile, gardurile, hambarele şi o fac cu plăcere, *dar nu figura umană*", i-a scris altuia. Şi, în sfârşit: „Gata cu mutrele!"[7]

---

[5] Roger Fry, „J. S. Sargent as Seen at the Royal Academy Exhibition of his Work, 1926, and in the National Gallery", în *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, Chatto & Windus, Londra, 1926, pp. 173-174.

[6] Stanley Olson, *op. cit.*, p. 205.

[7] *Ibidem*, pp. 227-228.

Dar în 1882, această deziluzie, acest exces, se afla la mai bine de un sfert de secol depărtare. Sargent era atunci abia la începutul unei cariere impresionante. Comanda de la Edward Boit a sosit exact la momentul potrivit. Tabloul meticulos şi exotic al unei dansatoare spaniole, *El Jaleo* (1882), i-a demonstrat spiritul aventuros; portretul pe care i l-a realizat lui Louise Burckhardt (1882) i-a dovedit duioşia înnăscută şi compasiunea pentru lumea pe care şi-a propus să o cuprindă folosind vopsea şi pânză. Portretul fiicelor lui Edward Boit a oferit o oportunitate perfectă pentru a le combina.

Nu este surprinzător faptul că Sargent s-a împrietenit cu familia Boit. Edward Darley Boit (1840-1915) a fost un autentic emigrant din Boston: Şcoala Latină din Boston, Harvard, secretar al clubului Hasty Pudding şi tot tacâmul. Era chipeş, atletic şi bogat – mult mai bogat ca urmare a căsătoriei cu Mary Louisa Cushing, unica fiică a lui John Perkins Cushing, a cărui proprietate, „Bellmont", a dat numele suburbiei „Belmont" din Boston. Sargent a pictat-o pe Mary Louisa („Iza") în 1887: a surprins o epitomă a simplităţii şi a veseliei flamboaiante. Membrii familiei Boit erau culţi, dar, la fel de important din perspectiva lui Sargent, „agreabil de simpli"[8]. Interesul lor faţă de muzică – erau admiratori devotaţi ai lui Richard Wagner – a creat o legătură cu Sargent, la fel ca interesul aproape amatoricesc al lui Edward pentru pictură (aparent, concretizat în realizări la nivel de amator). A fost o pasiune durabilă. Trei decenii mai târziu, Sargent i s-a alăturat vechiului său prieten într-o dublă expoziţie a lucrărilor lor la New York.

[8] *Ibidem*, p. 97.

Sargent a fost elevul-vedetă al lui Carolus-Duran, născut Charles Auguste Émile Durand (1837-1917), pictorul înaltei societăţi franceze. Totuşi, în ultima perioadă şi-a completat învăţătura cu studiul avid al altor artişti, în special Diego Velázquez, a cărui operă a copiat-o asiduu la Muzeul Prado, într-o călătorie la Madrid din 1879. Conform lui Olson, tabloul destinat lui Boit a fost o „reverenţă adâncă"[9] adresată capodoperei stranii a lui Velázquez, *Domnişoarele de onoare* (*Las Meninas*, 1656). Asemenea lui Velázquez, care şi-a distribuit personajele, între care un câine şi doi pitici, asimetric în jurul Infantei Margarita, Sargent le-a dispus pe cele patru fete ale lui Boit într-un aranjament impresionant în apartamentul lor elegant din Avenue de Friedland. Acesta nu este un instantaneu clasic de familie, cu modelele grupate, zâmbind în centrul planului imaginii; este ansamblul estetic atent aranjat al lui Sargent, în parte un omagiu adresat lui Velàzquez, în parte un cadou pentru prietenul său.

Jane, în vârstă de doisprezece ani, ocupă centrul tabloului. Având buzele uşor despărţite, stă în picioare uitându-se la privitor cu sinceritate, uşor iscoditoare. Braţele îi atârnă liber, dar cuviincios, pe lângă corp. Asemenea surorilor sale, ea poartă ciorapi negri şi un şorţuleţ alb, o fâşie strălucitoare de lumină în mijlocul întunecimii coridorului. În spate, deasupra şi în stânga ei, pierdută în acele adâncimi întunecate, licăreşte pata argintie a unei oglinzi, o altă aluzie la pictura lui Velàzquez.

Imediat în dreapta lui Jane stă Florence, de paisprezece ani, aşezată în profil, cu faţa către Jane. Cu

[9] *Ibidem*, p. 98.

capul învăluit în umbre, iar mâinile-i împreunate în faţă, Florence se lasă uşor pe spate, sprijinindu-se de una dintre vazele japoneze înalte ce stau de pază în tablou. Mary, în vârstă de opt ani, este aşezată mai departe, în dreapta lui Jane şi un pic mai în faţă. Definind segmentul stâng al tabloului, ea se uită la noi ţinându-şi mâinile la spate şi piciorul stâng uşor în faţă pe podeaua de lemn. Chipul său, încadrat de bucle lungi, peste nivelul umărului, este deschis, îmbujorat, amuzat. Şorţuleţul lui Mary este o altă vâlvătaie de alb proaspăt, însă rochiţa lungă până la genunchi este roşu închis, în contrast cu negrul purtat de surorile sale mai mari.

Cea mai apropiată de privitor este Julia, de patru ani, o găluşcă albă ale cărei trăsături încă amintesc de un bebeluş dolofan. Părul său drept, tuns cu breton, se revarsă peste umeri. Stă aşezată, cu picioarele despărţite şi degetele spre interior, pe un covor Savonnerie mare. Întoarsă cu faţa spre stânga, având spatele paralel cu cel al lui Florence, Julia se uită cu ochii săi mari către privitor, ţinând strâns în mâini păpuşa aşezată protector între picioare.

Fiicele lui Edward Darley Boit este o pictură remarcabilă. Pânza de 2,22 pe 2,22 metri, aflată astăzi la Muzeul de Arte Frumoase din Boston, este, în egală măsură, evocarea unui decor de scenă şi portretul de grup al celor patru copilaşi ai prietenului lui Sargent. Într-un fragment entuziast despre pictor, publicat în 1887 în *Harper's*, Henry James a lăudat în mod special opera „eminamente neconvenţională". A întrebat: „Când a mai fost vreodată un şorţuleţ pictat cu atâta putere şi atât de poetic?"

> Artistul nu a creat nimic mai reuşit şi mai interesant decât această imagine a unui interior franţuzesc bogat, întunecos (perspectiva unui vestibul cu o podea strălucitoare, în care se conturează şi sclipesc paravane şi vaze japoneze înalte), care cuprinde viaţa şi pare a forma locul de joacă fericit al unei familii cu copii încântători [...]. Naturaleţea compoziţiei, farmecul efectului complet, lumina, siguranţa creaţiei, sentimentul de secrete asimilate pe care ni-l oferă, de instinct şi cunoaştere jucându-se împreună [...].[10]

În realitate, există un soi de abundenţă jamesiană în ceea ce priveşte tabloul: o delicateţe spirituală reflectată de bogăţia materială, o lume civilizată de inflexiuni, nuanţă, posibilitate, plenitudine.

Stanley Olson, care a murit la scurt timp după publicarea biografiei lui Sargent în 1986, a descris pânza drept „un tablou literar; ar putea susţine o interpretare şi o fascinaţie nesfârşite"[11]. Acest comentariu a fost, desigur, un compliment, aşa cum ar fi normal. Pe de altă parte, este puţin probabil ca acest iubitor al operei lui Sargent să se fi întâlnit cu influentul volum al lui David M. Lubin, *Act of Portrayal: Eakins, Sargent, James*, publicat la Yale University Press în anul anterior finalizării cărţii sale. Capitolul dedicat lui Sargent se concentrează pe tabloul *Fiicele lui Edward Darley Boit*. Este, într-adevăr, un exemplu de „interpretare nesfârşită", însă o interpretare alterată. Henry James a vorbit elogios despre „secretele asimilate" ale tabloului. Cât ar fi detestat „secretele" închipuite ale acestui savant fantezist! (*Act of Portrayal* este la fel de suprarealistă atât în

---

[10] Henry James, „John S. Sargent", reeditat în *The Painter's Eye*, pp. 222-223.

[11] Stanley Olson, *op. cit.*, p. 98.

privința tabloului lui Thomas Eakins, *Clinica Agnew,* cât și a romanului lui Henry James, *Portretul unei doamne.*) Se spune adesea că marile opere de artă sunt „inepuizabile" – beneficiind, potrivit lui Stanley Olson, de o „interpretare nesfârșită." Așa e. Dar Lubin, profesor de artă al catedrei Charlotte C. Weber a Universității Wake Forest, demonstrează în amănunte dureroase, deși involuntar hilare, că aceasta nu înseamnă că operele de artă sunt imune la interpretări *eronate* sălbatice și perverse – ba chiar sunt supuse deseori acestui tratament.

„Orizontul interpretativ" de astăzi

Deseori s-a observat că ideologiile totalitare exploatează libertățile democratice tocmai pentru a distruge libertatea și a aboli democrația. Societățile democratice predică toleranța; foarte bine, totalitaristul inteligent pretinde zgomotos toleranță pentru propriile acte, în timp ce elimină cu scrupulozitate condițiile care fac posibilă toleranța. În mod asemănător, există o categorie de ingeniozitate critică ce explorează bogăția artei nu pentru a intensifica, ci pentru a batjocori propria trăire a artei. Profitând de generozitatea noastră naturală față de artă, ne pervertește înțelegerea, în loc să o mărească. *Act of Portrayal* aparține acestui gen detestat.

Asemenea multor critici noi din mediul academic, profesorul Lubin încearcă să-și dezarmeze cititorii oscilând între prețios și confidențial, pe de o parte – vedeți, el nu scrie orice altă carte savantă plictisitoare –, și total scandalos, pe de altă parte. Începe prin a ne spune că își propune să arate că, deși cele trei „texte" despre care scrie „datează din anii 1880", „nu au fost finalizate la vremea respectivă, așa cum nu sunt finalizate

nici astăzi"[12]. Desigur, două dintre aceste „texte" constau în picturi în ulei pe pânză, nu în cuvinte transpuse pe hârtie, aşa că acestea nu sunt „texte" decât prin curtoazie. Dar să trecem peste. Ne întrebăm totuşi cum se face că aceste lucrări ale lui Eakins, James şi Sargent au fost considerate din senin nefinalizate. Erau „finalizate" până acum cincisprezece minute. Ce s-a întâmplat? Cum putem înţelege Teorema de Incompletitudine a profesorului Lubin?

Înainte studiam istoria, inclusiv istoria artei, pentru a ne lărgi orizonturile, pentru a ne provoca ideile preconcepute, pentru a depăşi limitele înguste ale culturii contemporane. Adică am depus toate eforturile pentru a depăşi valorile şi prejudecăţile contemporane pentru a înţelege (de multe ori, foarte diferit) lumea trecutului. Dar profesorul Lubin, asemenea multor confraţi academicieni, consideră trecutul mai mult o oglindă decât o fereastră. El se holbează constant la subiectul său şi se vede – pe sine. Într-adevăr, profesorul Lubin – din nou, asemenea multor confraţi din mediul academic – începe prin a susţine că înţelegerea trecutului este imposibilă. Firește, nu s-a exprimat chiar aşa. Vorbeşte, în schimb, despre „inevitabilitatea" „relativismului cultural, perceptiv"[13]. Aparent, el consideră această „inevitabilitate" prea evidentă pentru a mai necesita argumentaţie. În orice caz, nu oferă niciun argument care să susţină ceea ce mulţi ar putea considera o pretenţie uimitoare. Conchide doar că, pentru noi, cea mai bună cale de a aborda aceste lucrări din anii 1880 ale lui Eakins, James şi Sargent este „cu o conştienţă intenţionată şi continuă

[12] David M. Lubin, *Act of Portrayal: Eakins, Sargent, James*, Yale University Press, New Haven, 1985, p. IX.
[13] *Ibidem*, p. X.

că nevoile şi valorile noastre actuale sunt inevitabil impuse". Dacă „nevoile şi valorile" pe care profesorul Lubin le îmbrăţişează pot fi considerate cu adevărat ca fiind „ale noastre" este o chestiune pe care mulţi cititori ar putea să o conteste. Aceştia ar mai putea să conteste afirmaţia potrivit căreia acele „nevoi şi valori" sunt „inevitabil impuse" asupra lui Sargent, Eakins şi James. La urma urmei, multe persoane interesate de opera acestora, înainte ca profesorul Lubin să-şi facă apariţia, au reuşit să evite aceasta. Dar niciunul dintre cititorii acestei cărţi nu se va îndoi că Lubin a depus o muncă minuţioasă de impunere.

„Nevoile şi valorile" profesorului Lubin alcătuiesc un meniu familiar. Sargent a trăit şi a descris universul încrezător al burgheziei de la sfârşitul secolului al XIX-lea. El a glorificat acel univers: bogăţia, frumuseţea, cultura, amplitudinea sa civilizată. I-a iubit vigoarea la fel de mult precum delicateţea, amploarea în aceeaşi măsură precum densitatea. Principala „nevoie" a profesorului Lubin este să submineze şi să pervertească lumea pe care Sargent (asemenea lui Eakins şi James, dar în feluri diferite) a căutat să o conserve şi să o afirme. Îşi intitulează cartea un „act al reprezentării". Trimiterea la sintagma „act al trădării" este evidentă.[14] Scopul sau finalitatea trădării profesorului Lubin este de a discredita, de a transforma în imoral şi sordid tot ceea ce au glorificat subiecţii săi. Şi-a găsit mijloacele în arsenalul coroziv al sofisticii critice.

Profesorul Lubin abordează tema trădării în etape. În ceea ce-l priveşte pe Sargent, primul său obiectiv îl reprezintă dezorientarea privitorului. După cum au afirmat

[14] Joc de cuvinte bazat pe asemănarea dintre *act of portrayal* (act al reprezentării) şi *act of betrayal* (act al trădării). (n. trad.)

Henry James şi Stanley Olson, pictura este instinct cu un aer de somptuozitate, dar şi cu o aură de mister. Este un mister satisfăcător: acele „secrete asimilate" despre care a vorbit James sunt secrete cuviincioase. Aşadar, primul lucru pe care profesorul Lubin şi-l propune este să ne convingă că tabloul *Fiicele lui Edward Darley Boit* nu este nici pe departe încântătoarea scenă casnică pe care o credeam. Poate aţi simţit că pictura exprimă o mulţumire de sine agreabilă: patru fetiţe americane drăguţe, acasă, în confortul apartamentului lor parizian, frumos amenajat. Ce ar putea să nu-ţi placă? Nu, nu, nu, spune profesorul Lubin; în realitate, Sargent a înfăţişat o psihodramă nefericită, plină de exploatare, anxietate şi tensiune. El ne spune că nu are nicio importanţă „dacă Sargent a vrut asta sau nu"[15].

Să luăm în considerare cele două vaze japoneze înalte. M-am gândit că par destul de elegante. Dar, pentru profesorul Lubin, acestea arată că tabloul le înfăţişează pe fete într-o casă de păpuşi – într-adevăr, într-*O casă de păpuşi*, din moment ce compară imediat pictura lui Sargent cu piesa tristă a lui Henrik Ibsen (el mai plusează cu *Alice în Ţara Minunilor* şi *Călătoriile lui Gulliver*). Potrivit profesorului Lubin, cele patru fete din tabloul lui Sargent sunt „sinistru de micşorate"[16] şi seamănă cu „prizonierii din Panopticonul lui Bentham"[17], un sistem penitenciar în care deţinuţii sunt permanent supravegheaţi. Lubin avertizează: „Aceste fete sunt naufragiate într-o casă de păpuşi, o lume a proprietăţii şi a conformităţii care le copleşeşte cu adevărat."[18]

---

[15] *Ibidem*, p. 4.
[16] *Ibidem*, p. 94.
[17] *Ibidem*, p. 107.
[18] *Ibidem*, p. 95.

Serios? Vi se par copleşite? Priviţi ilustraţia. Mie îmi par foarte mulţumite – şi de ce nu ar fi? De ce le-ar copleşi o astfel de „proprietate şi conformitate" confortabilă? Într-adevăr, de ce profesorul Lubin simte „nevoia sau valoarea" de a utiliza acele cuvinte drept epitete negative? Ce este în neregulă cu conformitatea? Cât despre vazele japoneze, le „micşorează" acestea într-adevăr pe fete? Muzeul de Arte Frumoase din Boston expune de obicei pictura cu două vaze similare, plasate pe o platformă de fiecare parte a tabloului. Sigur, sunt înalte; sunt impresionante. Însă, aşa cum le văd eu, nu fac decât să adauge un plus de opulenţă picturii. Departe de a le micşora pe fete, vazele îmbogăţesc lumea în care acestea trăiesc, furnizând un alt accesoriu preţios, uşor exotic pentru a le împodobi decorul.

Profesorul Lubin spune că, prin „miniaturizarea" fetelor, tabloul „poate fi interpretat ca amplificând noţiunea de femeie ca persoană diminutivală"[19]. Ah, da, vechiul nostru amic – „Poate Fi Interpretat Ca"! Ei bine, ce-aţi zice de cineva care spune că, prin *ne*miniaturizarea fetelor, tabloul poate fi interpretat ca evidenţiind noţiunea de critic ca persoană diminutivală?

Apoi sunt Ibsen, Lewis Carroll şi alţii. Pentru numele lui Dumnezeu, de unde au apărut?[20] În mod clar, profesorul Lubin s-a simţit puţin neliniştit în această privinţă, întrucât ne spune că, „indiferent dacă Sargent a avut sau nu în minte romanele lui Lewis Carroll sau drama lui Ibsen", este foarte bine să le luăm în considerare,

[19] *Ibidem.*

[20] Este adevărat că Mary seamănă cu Alice, cea din desenele lui Tenniel, dar această asemănare se datorează faptului că ambele sunt îmbrăcate similar şi îşi aranjează părul într-un stil tipic pentru clasa socială şi perioada în care trăiau: se aseamănă una cu cealaltă aşa cum se aseamănă între ele mii de alte fetiţe ale vremii.

deoarece „Alice şi Nora sunt parte a peisajului cultural care determină orizontul interpretativ contemporan"[21]. Poftim? „Orizontul interpretativ" sună bine, impresionant. Studenţii lui Dilthey şi Heidegger vor avea un sentiment plăcut de familiaritate. Dar cum rămâne cu „orizontul interpretativ" din vremea lui Sargent? Vreau să spun că sunt multe lucruri care fac parte din orizontul *nostru* interpretativ: hamburgerii, televiziunea, al Doilea Război Mondial, aselenizarea, romanele de ficţiune ale lui Norman Mailer sau Jacqueline Susann, critica ridicolă de artă şi o mie de alte lucruri. Să le căutăm pe toate în pictura lui Sargent? Dar ce spuneţi de influenţa Marthei Stewart asupra vestimentaţiei fetelor? Sau de influenţa capitulării Japoniei în 1945 asupra poziţionării vazelor respective? Prioritizând „orizontul interpretativ contemporan", profesorul Lubin transformă tabloul lui Sargent într-un recipient al „nevoilor şi valorilor" noastre – sau, cel puţin, ale domniei sale. Dar dacă aţi fi, măcar pentru o clipă, mai interesaţi de pictura lui Sargent decât de „nevoile şi valorile" profesorului Lubin?

Bineînţeles, nevoile şi valorile orizontului interpretativ al profesorului Lubin se extind asupra subiecţilor săi în aceeaşi măsură în care se extind asupra operelor acestora. Aţi putea crede că interesul faţă de Eakins, James şi Sargent ar fi orientat în principal către ceea ce *au făcut* aceştia: picturile realizate de Eakins şi Sargent, romanele şi celelalte scrieri ale lui Henry James. Dar una dintre nevoile şi valorile profesorului Lubin este de a vorbi pe larg despre sexualitatea acestora – sau, mai degrabă, despre ceea ce îşi imaginează că ar fi fost

[21] *Ibidem.*

sexualitatea acestora. El intonează poezia, acum standard, despre „tendinţele homoerotice reprimate" etc., etc. Potrivit profesorului, vieţile lor „au fost pline de o ambivalenţă sexuală adânc înrădăcinată şi profund ascunsă"[22]. Dar, luaţi aminte, nu atât de profund ascunsă încât un copoi precum profesorul Lubin – sau orice absolvent non-comatos din ultimii patruzeci de ani – să nu o găsească şi să o facă publică. Aţi crezut, poate, că, atunci când picta un portret, Sargent *chiar picta un portret*. Cât de naiv. Conform profesorului Lubin – ce gând îndrăzneţ! – pentru toţi cei trei artişti pe care îi analizează,

> Portretistica a fost o testare, o exprimare în formă sublimată a propriei sexualităţi a artistului. A fost un mijloc de a afirma ceea ce era altminteri de nedeclarat, o metodă de exteriorizare şi reconciliere temporară a acelei diferenţe sexuale foarte instabile, chiar volatile, care a fost simţită în interior, dar nu a fost înţeleasă.[23]

Imaginaţi-vă pe cineva încercând să promoveze această prostie sclerotică freudiană în 1985! Ar fi, oricum, prea mult să speculăm ce fel de „nevoi şi valori" foarte instabile, chiar volatile, l-au împins, în formă sublimată, pe profesorul Lubin să exprime public o asemenea teoretizare psihologică infantilă.

---

[22] *Ibidem*, p. 20.
[23] *Ibidem*.

O campanie pentru decivilizare

În efortul său de a sexualiza totul, profesorul Lubin se comportă asemenea multor altor istorici de artă contemporani din mediul academic – vă amintiți de Michael Fried și de acel nefericit căprior? Dar merită menționat că, deși vânătoarea de motive sexuale este profund îndatorată freudianismului, obiectivul său este destul de diferit față de practica originală a lui Freud. Pe de o parte, societatea noastră este saturată de conținutul sexual *explicit*: nu avem nevoie de Freud să ne atragă atenția asupra temelor sexuale ascunse, întrucât nu mai credem în a ascunde ceva astăzi. Pe de altă parte, Freud chiar a crezut că explica ceva real, deși, până atunci, ascuns. Este posibil să se fi înșelat. Sunt de părere că, în majoritatea cazurilor, chiar *s-a* înșelat. Dar s-a străduit să-și folosească teoriile pentru a dezvălui ceva despre realitatea psihologică a lucrurilor despre care scria.

În schimb, în istoria contemporană a literaturii și a artei, cartea sexului este jucată în general ca *armă*. În primul rând, este utilizată pentru a „provoca" sau „depăși" structura tradițională de obiceiuri și moravuri aflată în spatele oricărei opere literare sau artistice aflate în dezbatere. Inamicul este doar incidental opera specifică în care sunt „descoperite" temele sexuale ascunse, în general excentrice. Adevăratul inamic este sensibilitatea transmisă, sensibilitatea socială și morală din care a reieșit opera și în care își găsește sensul inițial. Așa se face că lucrurile șocante legate de sex sunt întotdeauna parte integrantă a unui efort de a „destabiliza" hegemonia „capitalistului patriarhal alb" bla, bla, bla. Într-adevăr, s-ar putea face un studiu util despre

modul în care normalizarea atitudinilor şi comportamentelor sexuale odinioară tabu s-a aflat în avangarda radicalismului cultural începând cu anii 1960. Sexul este doar întâiul cap de pod, cel mai facil punct de intrare. În acest sens, multe dintre lucrurile reunite sub egida emancipării sexuale fac parte cu adevărat dintr-o campanie de *de-civilizare*. O vedeţi implementată atât în vulgarizarea culturii pop şi trivializarea crescândă a fostei „înalte societăţi", precum şi în sexualizarea anemică, chiar dacă frenetică, a limbajului academic în ştiinţele umaniste. Marchează nu triumful eroticului, ci înfrângerea reticenţei şi a modestiei – rezervoare de ezitare şi scrupul care, în mod ironic, reprezintă condiţiile preliminare ale oricărei vieţi erotice normale.

Dar să ne întoarcem la „nevoile şi valorile" profesorului Lubin. El îşi începe expunerea despre *Fiicele lui Edward Darley Boit* atribuind fiecăreia dintre fete câte o literă a alfabetului. Face referire la ele utilizând litera în locul numelui deoarece, susţine Lubin, nimic din tabloul în sine nu ne spune care sunt numele acestora. Acesta poate fi – da, trebuie să fie – singurul şi cel mai amuzant pasaj din întregul volum al profesorului Lubin. Pentru că, atunci când vine vorba de a popula lucrările cu elemente străine, Lubin ar putea foarte bine să conducă o afacere de importuri *en gros*. Şi totuşi, insistă să facă referire la Julia, Mary, Jane şi Florence folosind iniţialele J, A, I şi R, când ar fi putut, ca mine, să le caute numele. În definitiv, a căutat multe alte lucruri. Şi multe dintre cele pe care nu le-a căutat, pur şi simplu le-a inventat. De exemplu, în ceea ce o priveşte pe cea mai mică dintre fete, Julia („J" pentru profesorul Lubin), el scrie că „ea trebuie privită ca parte integrantă a covorului, sinteza şi, poate, apogeul

acestuia"[24]. În timp ce încercaţi să descifraţi ce ar putea însemna ca o fetiţă – sau oricine – să fie „sinteza şi apogeul" unui covor, permiteţi-i profesorului Lubin să vă spună despre păpuşa dintre picioarele sale. Aceasta „formează un fel de zonă-tampon", spune el,

> care obstrucţionează atât privirea frontală a privitorului, cât şi apropierea directă a luminii din colţul din stânga jos al tabloului. Această zonă-tampon protejează de privirea noastră şi de lumina revelatoare vulva lui J, ca pentru a repudia, nega, a se lepăda de existenţa ei. Astfel, J ar putea [...] fi caracterizată drept complet presexuală şi total indisponibilă pentru investigaţie sexuală, fie ea ştiinţifică, artistică sau senzuală. Cu toate acestea, faptul că îşi protejează zona genitală arată cât de profund sexualizată este sau cât de eficace trebuie să fie actul reprimării în această pictură [...] pentru a se alinia unei ideologii a inocenţei sexuale.[25]

Da, da, ştiu: mila concurează cu dispreţul – şi pierde, nu-i aşa? Acest gen de lucruri este mai prejos de orice comentariu. Mă voi abţine şi eu – menţionând doar că biata Julia nu „protejează" nimic. Stă docilă acolo, pe un covor, cu surorile în spatele ei. Şi nici pictura lui Sargent nu „reprimă" nimic. Mai degrabă *exprimă* încântarea acestuia de a reda cu pricepere o scenă plăcută de familie, „locul de joacă fericit al unei familii cu copii încântători", după cum a spus Henry James. Iar în ce priveşte „ideologia inocenţei sexuale", aceasta nu este decât una dintre mărfurile de import cu preţ redus ale profesorului Lubin. Doar pentru o minte îmbibată de sex absenţa oricărui conţinut sexual explicit ar conduce

[24] *Ibidem*, p. 86.
[25] *Ibidem*.

spre o „ideologie a inocenţei sexuale". Pentru Sargent – şi pentru cei care îi priveau tabloul în anii 1880 – subiectul nu a intrat niciodată în discuţie: nu pentru că a fost reprimat, ci pentru că era irelevant în cazul de faţă, la fel de irelevant precum temperatura medie din Siberia, tiparele migratoare ale gâştelor canadiene sau mijloacele necesare pentru a obţine o catedră de istoria artei la Universitatea Wake Forest.

Profesorul Lubin oscilează între a trata fiecare fată individual şi a le combina într-o entitate unică pe care el o numeşte „Copilul-Femeie". Pe de o parte, se spune că buzele lui Jane („I" pentru Lubin) „formează un oval, un O, un orificiu pentru ingerare, un buzunar, o cavitate, o plagă"[26]; pe de altă parte, ni se spune că „tabloul oferă nu unul, ci mai multe texte despre natura şi realitatea socială ale acestui Copil-Femeie, femeia pre-adult aparţinând unei anumite clase (superioară), rase (albă), loc (rafinata Europă sau America)"[27].

Aşa cum am observat, tabloul lui Sargent nu oferă niciun text. (De ce este atât de greu de asimilat deosebirea dintre ceva scris şi ceva pictat sau desenat? Citim texte – cunoscute mai demult sub numele de „cărţi". Privim picturi. Să ne amintim ce spunea episcopul Butler în Introducere: „Totul este ceea ce este şi nimic altceva.") Confuzia dintre texte şi picturi este parte a unei metode generale care are două obiective principale: primul – să apropie operele de artă de lucrurile cu care criticii de artă din mediul academic sunt cel mai obişnuiţi, adică „textele". Iar al doilea – să facă opera de artă cât mai dezagreabilă şi respingătoare cu putinţă. Se spune că Alice Roosevelt Longworth ar fi remarcat:

[26] *Ibidem*, p. 90.
[27] *Ibidem*, p. 92.

„Dacă nu ai nimic frumos de spus, așează-te alături de mine." Acesta este unul dintre mottourile noii istorii academice a artei. În parte, profesorul Lubin îndeplinește această sarcină prin introducerea, pe cât posibil, a unor termeni biologici bruți. Astfel că buzele ușor deschise ale lui Jane – parte a aspectului de inteligență curioasă pe care a surprins-o Sargent – devin „un orificiu pentru ingerare, un buzunar, o cavitate", etc. Robert Burns ar fi putut crede că dragostea sa este asemenea unui trandafir roșu; Lubin ne amintește că buzele sunt parte a tractului digestiv. De asemenea, profesorul Lubin nu ratează nicio ocazie de a risipi din farmecul general al tabloului lansându-se într-o trăncăneală cvasi-marxistă vag amenințătoare despre clasă-rasă-gen. Statutul de bărbat bogat, alb, american al lui Edward Boit este, în mod subtil – sau, cel puțin, insinuant – imputat acestuia și familiei sale. Aceste atribute ale lui trebuie să ne facă să îl desconsiderăm.

Dincolo de limitele credibilității

Este greu de crezut, însă toate acestea reprezintă doar încălzirea pentru profesorul Lubin. Esența cărții sale – aspectul de care profesorul Lubin este, în mod evident, cel mai mândru și elementul care i-a adus succesul academic – este jocul bezmetic de cuvinte cu care se delectează în ceea ce privește numele „Boit". Într-adevăr, ne-am putea întreba dacă nu cumva Lubin a puricat pictura lui Sargent nu pentru că este reușită, emoționantă, atrăgătoare sau frumoasă, ci pentru că, cu o agresivitate critică hotărâtă, i-ar putea servi drept recuzită în sera sa hermeneutică.

Ideea principală a profesorului Lubin este că

echivalentul franţuzesc pentru „cutie", *boîte*, diferă faţă de numele Boit printr-o singură literă şi un accent. „*Copiii lui Boit* devine o glumă vizual-verbală, traducându-se în *Les Enfants de (la) Boît(e)*: copiii lui Boit şi copiii cutiei."[28] În realitate, nu *pictura* este cea care creează această glumă – stupidă, de altfel – ci însuşi profesorul Lubin. Iar acesta este doar începutul şaradei. „Un alt mod de a explica vidul general sau lipsa transmise de tablou", intonează profesorul Lubin, „este acesta: Copilul-Femeie închis în interiorul acestei cutii geometrice şi ideologice este totodată captiv într-o cutie biologică: lipsa lui E, a penisului tatălui său."[29]

V-a blocat, nu-i aşa? Poate vă gândiţi că adevărata problemă nu o reprezintă asemănarea complet întâmplătoare şi irelevantă între numele de familie „Boit" şi corespondentul francez pentru „cutie", ci congruenţa mult mai pertinentă dintre „Boit" şi persoana a treia singular a verbului *boire*, a bea: *il boit*, el bea, el este un alcoolic, beţiv, beţivan, chefliu.

Se simte că profesorul Lubin ştie că forţează lucrurile aici, de vreme ce emite rapid una dintre declaraţiile sale periodice de neasumare a responsabilităţii: „Oare de ce am echivalat iniţiala prenumelui tatălui, E, cu organul sexual masculin?", întreabă el. Este o întrebare excelentă. Nu primim un răspuns satisfăcător, ci mai degrabă o rafală de persiflări despre cum „este mai mult previzibil decât ironic faptul că, în limba franceză, *boîte* este un substantiv de genul feminim". Este, de asemenea, mai mult previzibil decât ironic că un academician contemporan ar asimila categoria gramaticală a genului cu categoria biologică a sexului. Ceea

[28] *Ibidem*, p. 97.
[29] *Ibidem*, p. 107.

ce numim „gen" în gramatică are doar o mică legătură cu identitatea sexuală. De exemplu, cuvântul german pentru „fetiţă" este *das Mädchen*, un substantiv neutru. Profesorul Lubin afirmă că „portretul lui Sargent nu numai că utilizează mecanismele reprezentării realiste pentru a le descrie pe fetele lui Boit ca fiind feminine, dar totodată dublează descrierea prin îngrădirea acestora într-o suprastructură al cărei echivalent franţuzesc este feminin"[30]. Ah, nu chiar, domnule profesor. Sargent le-a înfăţişat pe fetele lui Edward Boit „ca feminine" deoarece – cum să spun? – personajele pe care le picta erau *fete*. Ştiu că este un lucru dificil de înţeles, dar, cu răbdare, profesorul Lubin va descoperi că fetele sunt deseori, chiar în mod regulat, „reprezentate ca feminine". Cu un pic de exerciţiu, poate va descoperi chiar şi de ce se întâmplă acest lucru.

Lubin admite fără greutate că „s-ar depăşi cu mult limitele credibilităţii să consideri că Sargent ar fi avut în minte oricare dintre acestea înainte, în timpul sau după ce a pictat tabloul"[31]. „Îţi mulţumesc de schimb."[32] Dar apoi ne spune cu seninătate că, indiferent ce a gândit Sargent, nu ar trebui să fim surprinşi „dacă, într-un fel sau altul, are loc un transfer psihic sau o transmutare între partea verbală a minţii creatoare [...] şi partea vizuală"[33]. Transfer psihic? Transmutare? Ce mai e şi asta, Shirley MacLaine se întâlneşte cu istoria artei? Ce ar fi mai ciudat, un ocultist *new-age* vorbind despre subiect sau profesorul Lubin, cu convingerea sa că majuscula „E" din numele „Edward" are ceva de-a face

---

[30] *Ibidem*, p. 108.
[31] *Ibidem*, p. 99.
[32] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul I, Scena 1, p. 188.
[33] David M. Lubin, *op. cit.*, p. 99.

cu organul sexual masculin, în timp ce litera mică „e" reprezintă (printre altele) clitorisul? Nu, nu născocesc aşa ceva:

> Care sunt diferenţele între „E" mare şi „e" mic? Pentru început, unul este „mare", iar celălalt „mic". Unul înseamnă numai unghiuri drepte, fiind rectiliniu şi vertical, pe când celălalt nu are niciun unghi drept, ci este este uşor curbiliniu. Unul îşi proiectează elementele către exterior, inclusiv acel apendice mic, central, fără de care E ar fi redus la o paranteză deschisă (neîmperecheată), un „[", pe când celălalt se îndoaie către interior: este involut; da, este asemenea unui uter. (Sau, dacă preferaţi, clitoridian: definiţia de dicţionar, „un organ mic, erectil, situat la extremitatea superioară a vulvei" [mulţumim pentru informaţie, domnule Profesor!], se potriveşte perfect aspectului literei „e".) Majuscula, fiind o literă mare, este considerată superioară literei mici, reproducând astfel, la un nivel tipografic, deosebirile de clasă, superioară versus inferioară, inerente nu numai într-un sistem economic capitalist, ci şi într-o societate aşa cum este cea pe care o zugrăveşte tabloul, în care, în termenii celor două sexe, există o diferenţă accentuată de clasă (sau caz) între taţi şi soţi, cei care posedă capitalul (fie acesta financiar sau spermatic), şi mame şi soţii, care nu deţin aşa ceva. În sfârşit, „E" este o iniţiatoare, o literă utilizată pentru a începe propoziţiile, în timp ce, în limba franceză, „e" este o literă al cărei loc cuvenit, când vine vorba despre substantivele feminine, este la final.[34]

[34] *Ibidem*, pp. 108-109.

Întâmplător, doamna Boit, fosta domnişoară Cushing, deţinea un capital mult mai mare decât soţul ei, dar sublinierea acest aspect ar strica povestea frumoasă pe care ne-a ţesut-o profesorul Lubin, aşa că să trecem peste. Faptul că profesorul Lubin este mândru de ingeniozitatea sa este aproape palpabil. Se simte cel mai bine atunci când ne spune că literele mari încep propoziţiile: cât de relevant! Şi sunt convins că domnul profesor ar aprecia să i se reamintească faptul că *lubie*, cuvântul franţuzesc pentru „capriciu" sau „moft", diferă doar prin ultima literă de numele său, Lubin. Sper să aibă prilejul să mediteze asupra acestui lucru în următoarea sa carte.

Profesorul Lubin mai are multe de spus despre conexiunea Boit/Boîte. În mod special, simt nevoia să împărtăşesc cântecelul său despre accentul circumflex situat deasupra literei „i". În limba franceză, după cum observă profesorul, un accent circumflex indică faptul că litera „s" a fost, la un moment dat, parte a cuvântului în cauză. Pentru profesorul Lubin, acesta este un fapt profund excitant.

> Litera „i" cu accent circumflex din *boîte* marchează absenţa unui „s", litera din alfabet cu care începe cuvântul „spermă", dar, totodată, cea care se aseamănă cu spermatozoidul din punct de vedere al formei. [...] Unul dintre rolurile literei „s" este de a crea forma de plural a cuvântului; aşadar, la fel ca sperma, „s" poate avea o funcţie reproductivă.
>
> Accentul circumflex, având în vedere că omite literele, transformă cuvintele în contracţii – un termen care, în afara domeniului gramaticii, are locul său special în jargonul naşterii. Într-adevăr, acest accent, ca semn tipografic,

> poate fi considerat în sine ca sexual, deşi acum într-un mod clar feminin, matern: ca un cort protector; un sân; un recipient în care litera centrală a lui *boîte*, „i", se afundă falic. [...] În cuvântul *boîte*, litera „i" şi-a pierdut capul rotunjit în schimbul unui vârf de lance; acum seamănă cu un organ masculin în erecţie, forma circumflexă creând aspectul circumciziei.[35]

Aceasta îl conduce pe profesorul Lubin către deznodământ. El subliniază că „i" cu un accent circumflex este echivalent din punct de vedere lingvistic cu literele „i" şi „s". A identificat deja litera „i" cu Jane, fata care stă în picioare în centrul tabloului, în timp ce „s" a identificat-o cu sperma. „Prin urmare" – da, chiar spune „prin urmare" – „î = femeia fertilizată, adică, în măsura în care o femeie fecundată este o femeie ale cărei libertate personală şi potenţial au fost retezate, î = femeia circumcisă."[36] Toate acestea îl conduc către următoarea concluzie: „în contextul actual", „procrearea, artistică, precum şi biologică, este [...] tema centrală a tabloului *Fiicele lui Edward Darley Boit*". În mod clar, profesorul Lubin nu e genul de bărbat pe care ai vrea să-l laşi singur cu un circumflex minor.

Anterior în carte, am menţionat eseul lui Ronald Knox, „The Authorship of *In Memoriam*". În această parodie, Knox pretinde să demonstreze că adevăratul autor al poemului Lordului Alfred Tennyson a fost regina Victoria.

> Căutăm, bineînţeles, o criptogramă. Şi aici întâlnim un aspect foarte interesant, chiar la începutul cercetării.

[35] *Ibidem*, pp. 110-111.
[36] *Ibidem*.

> Să acordăm literelor valoarea lor naturală de numerale greceşti: A = 1, E = 5, I = 10, M = 40. [...] Literele din *In Memoriam* sunt rezolvate astfel: 10 + 50 + 40 + 5 + 40 + 70 + 100 + 10 + 1 + 40, cifre care, la o adunare atentă, dau 366, numărul de zile ale anului întreg! [...] Din nou, dacă le acordăm vocalelor valorile lor naturale într-o serie separată, având de această dată A = 1, E = 2 etc., veţi afla că grupul de vocale IEIOA reprezintă 3 + 2 + 3 + 4 + 1, cifre care, însumate, ajung la numărul mistic 13. Adunând 100 cu 13 (din lipsă de altceva mai bun de făcut), ajungeţi la [...].[37]

Ei bine, ajungeţi la o satiră amuzantă. „Implicaţia este destul de evidentă; autorul acestui poem nu este cel recunoscut; cineva descris drept M.S. a scris cu adevărat poemul"[38], *i.e.* Majestatea Sa. „Incredibil – imposibil!... Şi totuşi, este chiar atât de extraordinar? [...] În acea perioadă a istoriei noastre, deşi o femeie ar fi putut să scrie o poezie, o regină nu ar fi putut să o publice"[39], etc. etc. Knox se pricepe mult mai bine la astfel de lucruri decât profesorul Lubin, chiar daca este mult mai puţin obsedat de sex.

Vorbind pe larg despre Copilul-Femeie şi păpuşa Juliei, profesorul Lubin ne spune că ea se bâlbâie când îşi numeşte păpuşa „P-paul". El susţine că acel nume evită cuvântul *papa* [tată]. „Întâlnim, de asemenea, o condensare a semnificanţilor lingvistici, *p* şi *a* fiind literele cu care încep anumite cuvinte importante pentru analiza noastră: *papa* [tată], *pater* [părinte], *patron*, *painter*

---

[37] Ronald Knox, *Essays in Satire*, Sheed and Ward, Londra, 1936, pp. 224-225.
[38] *Ibidem*, p. 228.
[39] *Ibidem*, p. 229.

[pictor]."[40] Dar cum rămâne cu paguba parascoveniei patologice? De ce „P-paul" nu se „condensează" în aşa ceva?

În contextul micii sale fantezii despre cuvântul *boîte*, profesorul Lubin ne spune că unul dintre numeroasele sale înţelesuri este şi cel de bordel. Aceasta îl conduce către speculaţia potrivit căreia Edward Boit, deşi nu se regăseşte efectiv în tablou, „este astfel" – *astfel*, nu uitaţi –

> înţeles *in absentia* ca stăpânul sau şeful acestor femei tinere pe care titlul le indică drept copilele sale, dar care, părând să-i aştepte cel mai neînsemnat cuvânt sau dorinţă, ar putea fi considerate, de asemenea, servitoarele, slujnicele şi chiar, la nivelul adânc al fanteziei sexuale, haremul său, congregaţia de soţii, fetiţele sale drăguţe de la *bordel/ maison/boîte*.

Profesorul Lubin admite că Sargent „nu a prevăzut asemănarea copiilor prietenului şi patronului său cu sclavele bine întreţinute sau cu tinerele curtezane răzgâiate care stau tolănite în foaierul unui bordel"[41] – mulţumim, domnule profesor! Dar insistă totuşi că „analiza aprofundată a semanticii vizuale şi verbale a tabloului face viabilă o astfel de interpretare". Într-adevăr, profesorul Lubin ne asigură în mod repetat că „observaţia riguroasă", „lectura atentă" sau „analiza aprofundată" produc interpretările surprinzătoare, dar – pentru hermeneutul cu privirea foarte ageră – „viabile" pe care le oferă aici. De fapt, singurul lucru care lipseşte cu desăvârşire din descrierea pe care profesorul Lubin

[40] David M. Lubin, *op. cit.*, p. 115.
[41] *Ibidem.*

o face tabloului este lectura atentă sau analiza aprofundată. În locul acesteia, el oferă o poveste fantastică grosolană ce *parodiază* lectura atentă, pentru a crea o caricatură absolut grotescă a interpretării. Este acea „lectură atentă" pe care a imaginat-o Hamlet: „Nimic nu-i mai bun ori mai rău în sine, totul depinde de gândirea noastră." Asaltul corect politic, intoxicat de vorbe al profesorului Lubin asupra picturii lui Sargent este menit să arate cât de inteligent este el şi să ne împiedice să ne bucurăm de pictură în termenii ei. Din fericire, Sargent supravieţuieşte nevătămat asaltului. Nu se poate spune acelaşi lucru profesorul de artă al catedrei Charlotte C. Weber din cadrul Universităţii Wake Forest.

Capitolul 4
Turmentându-l pe Rubens

REGINA:
Aceasta-i doar năluca minţii tale.[1]

„Apelles al epocii noastre"

Dacă William Blake avea dreptate că „energia este încântare eternă", atunci pictorul flamand Peter Paul Rubens (1577-1640) trebuie să fi pretins fericirea supremă. Omul a fost un fenomen de energie. A fost, de asemenea, un important catalizator de energie pentru alţii: unul dintre acei oameni ai căror exemplu a generat şi cultivat emulaţie.

Ingeniozitatea a fost un drept din naştere. Tatăl lui Rubens, un calvinist, a fugit împreună cu familia din Antwerp spre Köln, în 1568, pentru a scăpa de persecuţia religioasă. Jan Rubens a fost eterodox nu doar în opiniile teologice. În Köln, a devenit consilier juridic al Annei de Saxonia, soţia înstrăinată a lui Wilhelm de Orania „Taciturnul". Potrivit unui comentator,

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul III, Scena 4, p. 252.

„nefericita şi dezechilibrata prinţesă, cu paisprezece ani mai tânără decât el, a avut pretenţii necumpătate mai întâi asupra timpului avocatului său şi apoi asupra fidelităţii lui"[2]. Când s-a descoperit că Anne rămăsese însărcinată, Jan a fost întemniţat. Putea fi executat. Dar Maria, soţia sa loială şi iertătoare, a purtat o campanie de succes (şi costisitoare) pentru a-i obţine eliberarea.

Familia s-a mutat la Siegen, Westfalia, unde, în 1577, s-a născut Peter Paul, al şaselea din cei şapte copii. După moartea tatălui, în 1587, familia s-a întors la Antwerp şi a îmbrăţişat din nou catolicismul. Educat de către iezuiţi, Rubens a fost pe cât de laic, pe atât de evlavios – sau poate ar trebui să spun pe cât de evlavios, pe atât de laic, căci acest artist talentat şi hotărât a devenit un slujitor fervent al cauzei Contrareformei. (O informaţie interesantă: în 1599, jumătate din Europa era protestantă; până la 1650, doar 20% dintre europeni mai erau protestanţi.) Încă de timpuriu, Rubens s-a remarcat ca un excelent lingvist – vorbea fluent cinci limbi străine – şi ca student în literatura clasică. La vârsta de douăzeci şi unu de ani, a devenit, de asemenea, maestru pictor. În anii din urmă, devenise un avid colecţionar, acumulând o colecţie impresionantă de opere de Tiţian, Tintoretto şi Veronese. Când a murit, în 1640, a fost pe drept celebrat drept „cel mai erudit pictor din lume"[3].

În 1600, Rubens a călătorit în Italia, unde, timp de opt ani, a fost pictorul de curte al ducelui de Mantova, poziţie care nu l-a împiedicat să călătorească frecvent la Roma, Genova şi în alte oraşe importante italiene. În 1603, ducele l-a trimis într-o misiune diplomatică

[2] Kerry Downes, *Rubens*, Jupiter Books, Londra, 1980, p. 3.
[3] Christopher White, *Peter Paul Rubens: Man and Artist*, Yale University Press, New Haven, 1987, p. 79.

în Spania. Talentul diplomatic al lui Rubens era deja aproape la fel de prețuit ca îndemânarea sa artistică. Maestru în a intra în grațiile altora, deseori petrecea mai mult timp negociind tratate internaționale decât pictând. Se simțea ca acasă printre regi, prinți și ambasadori, la fel cum se simțea printre artiști. În 1630, Carol I al Angliei l-a înălțat pe Rubens la rang de cavaler pentru rolul pe care l-a jucat în intermedierea tratatului de pace dintre Anglia și Spania; totodată, monarhul i-a comandat lui Rubens *Alegoria război-pace* pentru tavanul Camerei Banchetelor din Palatul Whitehall. Artist, savant, diplomat, colecționar de artă: Rubens excela în tot ce atingea. „Poate mai mult decât oricare alt artist, Rubens putea pretinde a fi *uomo universale* al epocii sale"[4], a scris Christopher White, cercetător al operei sale.

În octombrie 1608, Rubens a primit vestea că mama sa era grav bolnavă. S-a întors la Antwerp doar pentru a afla că murise cu câteva săptămâni înainte. A decis să se restabilească aici și, în scurt timp, s-a căsătorit cu Isabella Brandt, o nepoată a soției fratelui său, Philip, și s-a impus drept cel mai important pictor din oraș. Rubens și Isabella au avut trei copii și au fost, după toate aparențele, foarte fericiți. Când Isabella a murit, în 1626, artistul a fost îndurerat, dar nu s-a plâns. Dacă aderarea la dogmele stoicismului creștin nu i-a oferit alinare, pragmatismul său sănătos i-a făcut bine. În 1630, la vârsta de cincizeci și trei de ani, Rubens s-a căsătorit cu Helena Fourment, de șaisprezece ani, cu care a avut mai mulți copii și a cărei senzualitate blondină a glorificat-o deseori pe pânză.

---

[4] *Ibidem*, Prefața.

În decurs de câţiva ani de la revenirea la Antwerp, Rubens a fost salutat de contemporani ca „Apelles al epocii noastre"[5], comparaţia cu pictorul grec din secolul al IV-lea î.Hr. fiind considerată drept culmea elogiului. Mai presus de orice, Rubens a fost un administrator excepţional de capabil şi întreprinzător. Pe parcursul a trei decenii, atelierul său de lucru (printre „absolvenţi" numărându-se şi Anthony van Dyck) a produs 2 000 de opere uimitoare, aprovizionând biserici şi palate din întreaga Europă cu nenumărate picturi, fresce, obiecte de altar şi tapiserii.

Totuşi, reputaţia uriaşă a lui Rubens a fost multă vreme umbrită de rezerve. Pe de o parte, el este unul dintre cei mai impunători şi exuberanţi pictori consemnaţi de istorie. Departe de a fi un novice în domeniu, Eugène Delacroix a scris frecvent şi admirativ în *Jurnalul* său despre elanul şi energia lui Rubens – „acel lucru nedefinit care îi aparţine doar lui"[6]. Pe de altă parte, preţul pentru acea exuberanţă a fost, uneori, lipsa de rafinament. Henry James a consemnat această rezervă când a menţionat că Rubens „aparţine, în mod cert, grupului restrâns al marilor pictori ai lumii, dar este, într-un anume fel, cel mai vulgar din grup"[7].

Cel puţin James a răspuns puterii lui Rubens. Nu au făcut-o toţi. Thomas Eakins, de exemplu, a scris într-o scrisoare celebră, adresată tatălui său, că „Rubens este cel mai neplăcut, vulgar şi zgomotos pictor care a trăit vreodată. [...] Picturile sale îmi amintesc întotdeauna

---

[5] *Ibidem*, p. 79.

[6] Eugène Delacroix, *The Journal of Eugène Delacroix*, traducere din limba franceză de Walter Pach, Crown Publishers, New York, 1948, p. 595.

[7] Henry James, „Les Maîtres d'Autrefois", *The Painter's Eye*, p. 119.

de oalele de noapte"[8]. Dacă răspunsul lui Eakins este extrem, el rezonează cu înţelegerea generală a adjectivului pe care Rubens l-a lăsat moştenire limbii engleze. Pentru mulţi, „rubensian" (*Rubensesque*) sugerează corpuri rozalii şi adipoase, în general femeieşti, dezvelite cu neruşinare, utilizarea temelor mitologice sau biblice compensând doar parţial destrăbălarea extremă transpusă pe pânză. Rubens este invocat întotdeauna când cineva doreşte să ne ţină o prelegere despre cum se schimbă modele în frumuseţea feminină. Astăzi admirăm silueta, dar (se spune) domniţele cărnoase prezente în picturile lui Rubens demonstrează că odinioară corpolenţa era trendul.

Poate că aşa e. Dar, indiferent de extazul caloric al unora dintre personajele lui Rubens, nu ar trebui să neglijăm eleganţa extraordinară a anumitor tablouri. În a sa *History of Art*, H.W. Janson a scris că Rubens a „terminat ceea ce Dürer începuse cu un secol mai devreme – distrugerea barierelor artistice dintre Nord şi Sud"[9]. El s-a referit la faptul că Rubens a reuşit să combine culoarea somptuoasă a lui Tiţian şi Veronese cu geometria mai penetrantă şi paleta mai seacă a tradiţiei olandeze. După cum a observat un comentator, Rubens a „purtat imaginea lui Tiţian în minte aşa cum o doamnă poartă în inimă imaginea iubitului său"[10]. În multe dintre portretele lui Rubens – de exemplu, în *Portret al Marchizei Brigida Spinola-Doria* (c. 1606-7) sau

---

[8] Citat în Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 135.

[9] H.W. Janson, *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts From the Dawn of History to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York, 1971, p. 421.

[10] Citat în Peter C. Sutton, *The Age of Rubens*, Museum of Fine Arts, Boston, 1993, p. 40.

Autoportretul artistului cu Isabella Brandt (c. 1609-10) – excesul este absorbit, subsumat sau echilibrat cu mare delicatețe. Rezultatul este un tablou splendid și de bun gust.

Totuși, se știe ce anume a avut în minte Eakins, sau cel puțin James. Căci, dacă Rubens a pictat lucrări de o eleganță extraordinară, a fost, de asemenea, capabil să creeze opere surprinzător de lumești. În unele picturi, există un anumit aspect de *fecunditate*, o maturitate care alunecă spre nerușinare. Un astfel de caz îl reprezintă *Silenus beat* (1618). Această pictură în ulei pe panel de 2,12 pe 2,14 metri, aflată astăzi la Pinacoteca Veche din München, îl prezintă pe tovarășul beat al lui Dionysos gol, mergând clătinat prin pădure, pe jumătate sprijinit, pe jumătate întărâtat de alaiul său amețit de satiri, babe, nimfe și țapi care forfotește în spatele său. Flasc, chel și bărbos, încoronat cu o cunună despletită, Silenus se înclină înainte, având acel aspect caraghios de concentrare fioroasă, dar pierdută pe care consumul excesiv de vin o provoacă în exercitarea funcțiilor motorii de bază. Degetele de la mâna dreaptă se închid vag în jurul unui delicios ciorchine de struguri. În spatele său, un bărbat negru îl prinde și îl trage de brațul stâng în dreptul cotului pentru a sprijini personajul șubred, în timp ce, simultan, îl apucă obraznic și îl ciupește de coapsa stângă. În prim-planul stâng, o femelă-satir grasă și iluminată puternic se ghemuiește în față, în genunchi, pentru a alăpta doi mici satiri ale căror buze sug lacome la sfârcurile sale umflate. Pictura vibrează cu un aer de fecunditate animalică oarbă.

Silenus este un personaj minor și ambiguu în panteonul mitologiei grecești. Corpolența este o trăsătură frecventă, starea de beție și talentul încântării muzicale

sunt trăsături invariabile.

În *Banchetul* lui Platon, Alcibiade îl compară pe Socrate cu „acei Sileni pe care îi poți vedea în atelierele de sculptură: meșterii îi închipuie ținând la gură un fluier sau un flaut, însă dacă-i desfaci în două, găsești în ei niște statuete de zei"[11]. Aidoma acestora – sau asemenea satirului Marsias – Socrate vrăjește omenirea cu muzică, muzica argumentelor și a personalității sale. În Cartea a VI-a din *Bucolicele* lui Virgiliu, doi tinerei îl surprind pe Silenus dormind buștean într-o peșteră, „având venele umflate, ca de obicei, de vinul băut temeinic în ajun"[12]. Ei îl leagă cu propria-i cunună, iar Aegle, frumoasa naiadă, „cu zeama unor mure sângerii îi face benghiuri și în frunte, și la tâmple"[13] pe când acesta se trezește. Silenus promite să le cânte băieților cântecul pe care îl ceruseră și să-i ofere lui Aegle „altă plată" dacă îi dau drumul[14]. Virgiliu dedică restul bucolicei evocării recitalului lui Silenus. În *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, Nietzsche prezintă o latură mai întunecată a lui Silenus. Bazându-se parțial pe un pasaj din opera lui Sofocle, *Oedip la Colonus*, Nietzsche redă „vechea poveste" despre modul în care regele Midas l-a vânat pe Silenus și, după ce l-a capturat, l-a întrebat ce era cel mai bine și mai de dorit pentru oameni. Silenus a râs obraznic și a răspuns că ceea ce ar fi cel mai bine este imposibil – să nu se fi născut vreodată – iar următorul lucru este „să moară cât mai curând". Aceasta este ceea

---

[11] Platon, *Banchetul sau Despre iubire*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, Editura Humanitas, București, 2011, p. 156.
[12] Virgiliu, *Bucolice. Georgice*, traducere, cuvânt introductiv și note de Lascăr Sebastian, Editura Tineretului, București, 1964, p. 45.
[13] *Ibidem*, p. 46.
[14] *Ibidem*.

ce Nietzsche numește „înțelepciunea lui Silenus"[15] – o formă de „înțelepciune", s-ar putea observa, caracteristică cuiva afectat cronic de migrenă matinală.

De ce era Rubens interesat de Silenus? În general, din același motiv pentru care era interesat de Prometeu, Hercule, Ifigenia și toate celelalte personaje din panoplia mitologiei grecești și romane pe care le-a desenat și pictat. Silenus a fost un personaj plin de culoare, reprezentând o sursă bună pentru drama vizuală a artei lui Rubens.

Silenus a oferit, de asemenea, o morală prestabilită despre dezavantajele alcoolismului. Rubens a fost un om remarcabil de cumpătat, aproape recunoscut pentru aceasta. În scrisorile sale, el consemnează în mod frecvent aversiunea față de excesele mesei – într-adevăr, față de excesele de orice fel. Poate că picturile lui Rubens au fost luxuriante, cărnoase, exuberante. Temperamental, artistul a fost atras de echilibrele stoicismului. A fost moderat în toate, cu excepția lipsei de moderație. „Să ne rugăm pentru o minte sănătoasă într-un corp sănătos, pentru un suflet curajos, căruia nu-i este frică de moarte, care este liber de mânie și nu-și dorește nimic." Rubens a dăltuit aceste cuvinte din *Satirele* lui Juvenal pe o arcadă a atelierului său de lucru din Antwerp: i-ar putea servi drept motto. „Una dintre cele mai atrăgătoare caracteristici ale lui Rubens și, într-adevăr, una care a contribuit atât de mult la fericirea sa în viață a fost cunoașterea de sine"[16], a scris Christopher White în studiul său despre Rubens. Din câte ne dăm seama, introspecția nu a fost parte a preocupărilor sale. Nu s-a agitat, nu s-a

[15] Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*, Editura Agatha, Piteşti, 2003, p. 3.
[16] Christopher White, *op. cit.*, p. 55.

îngrijorat; a acţionat. Chibzuinţa şi detaşarea au fost cuvintele sale cheie. „În ceea mă priveşte", îi scria cu abilitate unui prieten, „te asigur că, în treburile publice, sunt cel mai detaşat om din lume, cu excepţia cazurilor în care sunt implicate proprietatea şi persoana mea."[17]

Pe scurt, Rubens a fost unul dintre acele personaje rare în care figura publică şi viaţa privată au coincis. Ceea ce se vedea era ceea ce era: un artist prosper, un diplomat eficient, un frate şi soţ iubitor, un om de afaceri abil. „Se deosebeşte de restul omenirii prin măreţia sa, neavând aproape nicio latură întunecată în structura sa"[18], scrie White.

Rubens ca Silenus?

Precizez aceste detalii deoarece Rubens, artistul care a trăit în secolul al XVII-lea, este un invidid foarte diferit de personajul straniu pe care Svetlana Alpers îl evocă în cartea sa, *The Making of Rubens*. Acest studiu concis, publicat de către Yale University Press în 1995, încearcă să îl încadreze drept un aventurier sexual postmodern torturat, profund preocupat, chiar dacă oarecum involuntar, de chestiuni de identitate de gen şi ideologie feministă.

Când a publicat *The Making of Rubens* [*Facerea lui Rubens*], Svetlana Alpers nu era o tânără stea promiţătoare în ascensiune pe firmamentul academic, aşa cum era David Lubin când şi-a scris studiul despre Sargent, James şi Eakins. Avea deja o faimă consacrată, fiind de mulţi ani profesor de istoria artei la Universitatea Berkeley din California, editor fondator al revistei în

[17] *Ibidem*, p. 74.
[18] *Ibidem*.

vogă *Representations*, editor al *Raritan* (o altă publicaţie la modă), autoarea mai multor cărţi foarte apreciate despre arta flamandă a secolului al XVII-lea şi veterana unui mod influent de a supune istoria artei imperativelor teoriei postmoderne. Prin urmare, este ironic că Alpers a devenit cunoscută în urmă cu circa treizeci şi cinci de ani pe baza studiului *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, catalogul critic al vastei opere a lui Rubens. Contribuţia sa, *The Decoration of the Torre de la Parada* (1970), este un model de răbdare şi erudiţie conştiincioasă despre ciclul monumental de lucrări pe care Rubens le-a realizat pentru cabana de vânătoare a lui Filip al IV-lea, din apropiere de Madrid, spre sfârşitul carierei sale.

Dar asta a fost atunci. La finalul anilor 1980, Alpers a vândut tradiţia pe modă. De exemplu, în cartea sa, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* (1988), profesorul Alpers se străduieşte să arăte că Rembrandt a fost, în mod fundamental, „un om al pieţei"[19], un „*pictor economicus*"[20] care punea semnul de egalitate între artă şi bani şi, astfel, a contribuit la „transformarea artei într-o marfă"[21] şi, mai mult, „s-a tranzacţionat pe sine"[22] în arta sa. Cu alte cuvinte, Rembrandt artistul este abandonat în favoarea unui exerciţiu neo-marxist de istorie socială.

În *The Making of Rubens*, profesorul Alpers trece de la economie la sex. Acest lucru este evident încă din titlul cărţii sale. Cuvântul *making* [facerea] se referă, în

[19] Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988, p. 88.
[20] *Ibidem*, p. 107.
[21] *Ibidem*, p. 109.
[22] *Ibidem*, p. 118.

parte, la procesul prin care Rubens a devenit Rubens, dar comportă viclean şi o implicaţie a cuceririi sexuale. Ambiguitatea intenţionată este exploatată cu voioşie de către profesorul Alpers, asemenea multor savanţi în vogă astăzi. Ea întrebuinţează povestea despre cariera lui Rubens ca un alibi pentru proiectul său reatribuire artistică de gen.

Această ambiţie este evidentă pe parcursul volumului *The Making of Rubens*, dar mai ales în al treilea şi ultimul capitol, intitulat „Creativitatea în carne şi oase: *Silenus cel beat*". În acest capitol, profesorul Alpers vorbeşte pe larg despre ceea ce ea consideră „accepţiunea lui Rubens asupra identităţii şi genului"[23], ţesând o poveste gotică despre structura psihosexuală a pictorului şi relaţia sa cu personajul Silenus. Profesorul Alpers începe cu câteva întrebări aparent inofensive, între care: „Cum s-a întruchipat pe sine Rubens în pictura sa?"[24] Ei bine, dacă răspunsul ar fi: „Rubens «nu s-a întruchipat pe sine» în pictura sa, el pur şi simplu a zugrăvit un personaj din mitologia greacă"?

Profesorul Alpers nu ia în calcul această posibilitate. În schimb, ea încearcă să ne convingă că Rubens a avut o „fixaţie"[25] pentru Silenus. Ba chiar descrie pictura drept „un izvor nesecat al artei sale"[26]. De ce? Pentru că artistul a pictat figura lui Silenus „de un număr surprinzător de ori"[27]. Serios? De ce este surprinzător? La urma urmei, Rubens, asemenea multor artişti, şi-a pictat şi desenat de mai multe ori majoritatea

---

[23] Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, p. 101.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem*, p. 106.
[26] *Ibidem*, p. 143.
[27] *Ibidem.*

personajelor. Surprinzătoare este însă energia constantă pe care a dedicat-o subiectelor, indiferent de cât de des le-a desenat sau pictat. Iar imaginea lui Silenus n-a câştigat niciun concurs al frecvenţei.

Profesorul Alpers abordează *Silenus cel beat* cu o impresionantă încărcătură de erudiţie. Deşi menţionează în treacăt că pictura „nu are o legătură directă cu vreun text"[28], ea încearcă totuşi să ne impresioneze cu influenţa pe care ar fi avut-o bucolica a VI-a asupra conceperii picturii lui Rubens. Într-un capitol anterior, am menţionat ceea ce am putea numi „cei doi paşi ai lui Austin", după vorba de duh a filosofului J.L. Austin potrivit căreia „există partea în care spune şi partea în care retrage ceea ce-a spus." Este o zicală populară. Mai întâi, recunoşti că nu există aproape niciun temei pentru a susţine X; apoi îl susţii oricum, bazându-te pe propria abilitate de a recurge la mărturisirea anterioară dacă ţi se impută prea aspru aserţiunea nefondată.

La fel procedează şi profesorul Alpers: ea precizează că Rubens a fost „un om remarcabil de moderat". Apoi începe să îl identifice cu un personaj care sintetizează lipsa de cumpătare. Din nou, ea admite că *Silenus cel beat* nu s-a datorat niciunui text literar. Apoi continuă prin a-l identifica pe Silenus al lui Rubens cu Silenus al lui Virgiliu.

> Impresia mea este că ideea lui Rubens despre Silenus rezultă din învestirea figurii personajului bahic cărnos pe care a găsit-o în artă cu versiunea lui Silenus ca poet extatic/orfic pe care a găsit-o citindu-l pe Virgiliu. Aceasta i-a sugerat o întruchipare fizică a unei abandonări a facerii/creaţiei cu

[28] *Ibidem*, p. 109.

care ar putea confrunta condiția poetului/creatorului și, în mod specific, condiția de creatori a bărbaților.[29]

Ca avid cititor al clasicilor, Rubens cunoștea fără îndoială poemul lui Virgiliu. Dar, potrivit precizării seci a expertului în Rubens Christopher Brown, dintr-o recenzie la *The Making of Rubens* publicată în *The Times Literary Supplement*, „nu există nicio dovadă în sprijinul acestei interpretări"[30]. Profesorul Alpers susține că

> Pentru Rubens, Silenus nu este creația lucidă a unei eliberări sau a unei voci [...], ci îmbrățișarea și reprezentarea unei situații sau stări creative particulare. Acesta este decorul imaginat (metafora este cea a atelierului de lucru) al procesului de creație al lui Rubens: beat, legat de o pereche de păstori/satiri și, în timp ce fruntea-i este pătată de o nimfă, deșteptându-se și începându-și lungul cântec. Silenus întruchipează o noțiune extatică a creării artei.

Ce-i drept, „o noțiune extatică a creării artei" sună foarte frumos. Dar ce legătură are cu Rubens? Silenus al său, spre deosebire de cel al lui Virgiliu, nu este legat de doi flăcăi în trecere care își doreau să-l audă cântând. Silenus al lui Rubens, spre deosebire de cel al lui Virgiliu, nu are fruntea pătată de o frumoasă naiadă după care tânjește. Silenus al lui Rubens, spre deosebire de cel al lui Virgiliu, nu cântă. De fapt, Silenus al lui Virgiliu este doar o fațadă academică, interesant, poate, ca punct de referință, dar relevant pentru pictură doar

---

[29] *Ibidem*, p. 112.

[30] Christopher Brown, "Drunk, but Inviolate", *The Times Literary Supplement*, 8 martie 1996, p. 24.

prin numeroasele feluri în care diferă de reprezentarea lui Rubens.

Bănuiesc că profesorul Alpers ştie asta. În orice caz, treaba cu Virgiliu ocupă un rol subsidiar în drama acesteia privind semnificaţia tabloului *Silenus cel beat*. Ideea sa principală este că pictura arată că Rubens era „proteic din punct de vedere al genului"[31] şi că „bărbaţii ruinaţi de femei şi/sau alcool şi travestismul asociat reprezintă o temă obsedantă pentru Rubens"[32].

Drept probă în sprijinul aşa-zisei obsesii pentru travestism, Svetlana Alpers citează câteva tablouri în care Rubens portretizează bărbaţi sau băieţi îmbrăcaţi în haine de damă – de exemplu, *Ahile printre fiicele lui Licomede*. Acel tablou face referire la episodul în care mama lui Ahile, ştiind că fiul său este sortit să moară dacă se alătură expediţiei împotriva Troiei, îşi deghizează băiatul de nouă ani în veşminte de fată şi îl trimite să trăiască la curtea lui Licomed. La timpul cuvenit, Ahile este descoperit şi recrutat de către Odiseu (acesta este momentul pe care îl evocă Rubens), dar nu înainte de a avea o aventură cu una dintre fiicele lui Licomed, pe care o lasă însărcinată. Profesorul Alpers omite să menţioneze aventura amoroasă heterosexuală a lui Ahile, în mod cert deoarece povestea sa nu ar mai fi fost atât de picantă. Dar să lăsăm asta deoparte. Mai presantă este prezumţia din spatele aserţiunii profesorului Alpers. Daţi-mi voie să o formulez ca întrebare: Faptul că cineva înfăţişează un bărbat îmbrăcat în haine de damă (sau viceversa) înseamnă că are o obsesie pentru travestism? Cu acest raţionament, travestismul ar trebui să fie considerat „o temă obsedantă" pentru scriitori,

[31] Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, p. 147.
[32] *Ibidem*, p. 151.

începând cu mitologii greci, până la Shakespeare şi P.G. Wodehouse. Aşa a fost? Sau a fost doar o veche convenţie comică, o modalitate sigură de a spori intriga utilizată de nenumăraţi scriitori şi artişti? (Este amuzant să ne gândim ce părere ar fi avut un bătăuş ca Ahile despre sugestia doamnei profesor Alpers.)

La fel ca în cazul lui David Lubin sau al lui Michael Fried, ne întrebăm cât de atent a privit profesorul Alpers tablourile despre care vorbeşte. Ea afirmă că dispunerea braţelor şi picioarelor din *Silenus cel beat* are „un efect deloc diferit faţă de jocul optic din tabloul lui Marcel Duchamps, *Nud coborând o scară*"[33]. Aşa să fie? Adică are un asemenea efect dacă privitorul nu este el însuşi beat? Profesorul Alpers mai sugerează, la un moment dat, că *Silenus cel beat* este un autoportret. Dar, dacă ar fi aşa, este ciudat că acest autoportret nu seamănă deloc cu Rubens, presupunând că putem avea încredere în numeroasele tablouri pe care el însuşi le-a numit autoportrete. Profesorul Alpers admite că „înrudirea Rubens/Silenus ne poartă un pic mai departe în operele lui Rubens ca artist decât ar fi fost el dispus sau chiar capabil să recunoască în mod conştient"[34]. Aţi spus-o, doamnă profesor! Dar ar fi oare posibil ca Rubens să nu fi fost dispus sau capabil să recunoască o astfel de înrudire deoarece nu există?

Potrivit profesorului Alpers,

> Este tulburător, în ceea ce priveşte tabloul *Silenus cel beat*, că diferenţa legată de gen este neclară. Diferenţa este negată sau, cel puţin, neevidenţiată: trupul nu este în mod clar de bărbat, dar nici de femeie. În aparenţă şi

[33] *Ibidem*, p. 118.
[34] *Ibidem*, p. 141.

> în comportament, el aparţine, în descrierea picturală a lui Rubens, unui ciudat tărâm al nimănui, aflându-se între genuri sau omiţându-le. [...]
> De ce un pictor de sex masculin din tradiţia noastră ar reprezenta corpurile în acest fel? Cred că are o legătură cu problema reproducerii la bărbaţi. Cum ar putea bărbaţii să fie creativi, să realizeze tablouri, de exemplu, când a da naştere este prerogativa femeilor?[35]

Ea continuă apoi cu o mică divagaţie despre „privirea fixă", „noţiunea lacaniană a găsirii de sine prin faptul de a fi privit" ş.a.m.d. Dar staţi o clipă. Avem vreo îndoială asupra „genului", adică asupra sexului lui Silenus? Au existat doamne cu barbă, dar este oare cazul lui Silenus? Priviţi ilustraţia: este adevărat că sexul lui Silenus „este negat sau, cel puţin, neevidenţiat"? Pentru mine este, în mod evident, un bărbat. Să uităm de barbă, de chelia tipic masculină: priviţi doar musculatura umărului stâng. Destul de musculos, nu-i aşa? Dar cum rămâne cu ceea ce profesorul Alpers numeşte „problema reproducerii la bărbaţi"? *Este* aceasta o problemă? Posibil ca ea să creadă că este. Dar a fost o „problemă" – vreun soi de realitate – pentru Rubens, când este greu de imaginat un pictor mai robust, mai fecund şi, da, mai masculin? Ultima dată când am verificat, bărbaţii nu dădeau naştere copiilor. Totuşi, din paleolitic încoace, ei tot desenează, din fericire fără a fi conştienţi de „problema" pe care profesorul Alpers a formulat-o cu grijă pentru ei.

Dacă doamna profesor Alpers are dificultăţi în a înregistra ceea ce se află în faţa ochilor săi, imaginaţia

---

[35] *Ibidem*, pp. 139-140.

sa nu are nicio problemă în a popula operele de artă cu tot felul de incidente surprinzătoare. Privind *Silenus cel beat*, mulţi oameni ar putea crede că a fost un tablou foarte dramatic: figura impresionantă a lui Silenus, satirii cântând la fluier, faunii alăptaţi, petrecăreţii veseli. Ar mai fi şi atracţia *picturii* lui Rubens – personajele, frunzişul şi fructele zugrăvite vibrant. Sunt multe de admirat în *Silenus cel beat*. Dar cred că puţini privitori ar conchide, asemenea doamnei profesor Alpers, că femela-satir care alăptează, pe lângă faptul că oferă hrană, „îi mângâie (pentru a-l îmblânzi?) penisul" uneia dintre progeniturile sale. Aş paria că şi mai puţini vor crede că pictura a fost o alegorie – dacă nu chiar o descriere virtuală – a violului anal. Dar este clar că aşa gândeşte Svetlana Alpers.

> Figura masivă, dezgolită pluteşte clătinându-se deasupra noastră. Însă, deşi este dominant din punct de vedere pictural, Silenus nu este dominator. Dimpotrivă. El se apleacă înainte, cu capul căzut în amorţeală [dar este cam vioi pentru a fi amorţit, nu?], braţul său drept întinzându-se doar cu ajutor, în timp ce braţul stâng este cuprins de mâna unui negru care, în acelaşi timp, ciupeşte carnea groasă a coapsei lui Silenus şi îl urmează într-atât de aproape, încât pare că penetrează uriaşul trup pe la spate.[36]

Poftim? Într-o notă de subsol la acest fragment, profesorul Alpers admite cu tristeţe că „sodomia ca atare este doar rar descrisă"[37] în pictură. Dar acest aspect nu o împiedică să sugereze că Sir Peter Paul Rubens, cuviincios slujitor al coroanei şi al Bisericii, a procedat

[36] *Ibidem*, p. 110.
[37] *Ibidem*, p. 168.

întocmai aici. În esență, profesorul Alpers susține că negrul care stă în spatele lui Silenus îl apucă de coapsă pentru a înlesni sodomizarea acestuia. Cu siguranță, Christopher Brown are dreptate când spune că:

> O explicație mai plauzibilă privind ceea ce face de fapt bărbatul negru este că îi ciupește carnea lui Silenus pentru a arăta, spre amuzamentul tovarășilor săi, că acesta este atât de beat, încât nu mai simte nimic în propriul picior.[38]

Ipoteza lui Brown este mai plauzibilă, atât în termeni intrinseci, cât și extrinseci. Aceasta rezonează mai bine cu ceea ce Rubens a zugrăvit efectiv pe pânză și corespunde mai bine cu genul de lucru pe care l-ar fi descris pictorul, ținând cont de tot ceea ce știm despre el, despre opera sa și convențiile în cadrul cărora a lucrat.

Puțini oameni familiarizați cu istoria artei academice contemporane vor fi realmente șocați de psihodrama profesorului Alpers pe seama lui Rubens. Astfel de „analize" sunt astăzi pe toate drumurile, prea comune pentru a șoca. Dar, dacă acestor interpretări le lipsește capacitatea de a șoca, ele își păstrează totuși puterea de a polua, de a altera, de a păngări trăirea artei. Și, când sunt autorizate de o personalitate academică precum Svetlana Alpers, ele capătă credibilitate și aparența de legitimitate pe care o inspiră repetiția. Dacă Alpers ar fi fost o figură marginală, care-și răspândea reflecțiile excentrice unei găști izolate, ar fi fost altceva. Dar ea nu este o figură marginală. Svetlana Alpers este unul dintre cei mai onorați și influenți experți în istoria artei din scena contemporană. După cum preciza Hilton Kramer

[38] Christopher Brown, *op. cit.*, p. 24.

într-o recenzie acidă la *The Making of Rubens*, cartea profesorului Alpers

> este departe de a fi marginală. Dimpotrivă, este cu totul reprezentantivă pentru catastrofa intelectuală care a depăşit scrierea istoriei şi a criticii de artă în acest ultim deceniu al secolului al XX-lea, nu numai la nivelurile superioare ale specializării academice şi ale prestigiului, dar şi în popularizarea discursului postmodern care s-a strecurat în sălile de curs ale universităţilor, în muzeele de artă şi în presa critică *mainstream*.[39]

Ceea ce înseamnă că volume precum *The Making of Rubens* provoacă daune uriaşe, instituţionalizând atât atacul asupra artei, cât şi atitudinea faţă de performanţa culturală. Asaltul începe, pe de o parte, prin a înlocui arta cu politica de un fel sau altul şi, pe de altă parte, prin propagarea unei atmosfere de trivialitate îngâmfată. Atitudinea faţă de performanţa culturală este una de ostilitate abia mascată. Rezultatul îl reprezintă o situaţie în care până şi artiştii vibranţi şi lumeşti precum Rubens sunt remodelaţi în imaginea sardonică, nevrotică a pedantismului antiumanist contemporan.

Profesorul Alpers ne arată o varietate a feminismului academic în acţiune împotriva artei. Alte varietăţi au efecte specifice diferite. Dacă Svetlana Alpers este specializată în confuzia de gen, alte feministe optează pentru mijloace mai directe de atac. Iar feminismul nu are un monopol asupra mijloacelor desfiinţării artistice. Strategii asemănătoare pot fi urmărite în numele altor

---

[39] Hilton Kramer, „The Postmodern Assault", în *The Future of the European Past*, editat şi cu o introducere de Hilton Kramer şi Roger Kimball, Ivan R. Dee, Chicago, 1997, p. 183.

campanii ideologice. Aşa cum Rubens poate fi recrutat în bătălia pe care o poartă Alpers împotriva conceptelor tradiţionale de identitate sexuală, în aceeaşi măsură alţi artişti – Winslow Homer, de exemplu – pot fi implicaţi în lupta împotriva rasismului. Winslow Homer? Lupta împotriva rasismului? Pare aceasta o asociere improbabilă? Înseamnă că încă nu înţelegeţi tupeul cinic cu care poate avea loc siluirea maeştrilor în mâinile unui profesionist hotărât.

Capitolul 5
Modernizându-l pe Winslow Homer

HORAŢIO:
Ar însemna să mergem prea departe.[1]

Regret foarte mult că am realizat o pictură
care nu are nevoie de nicio descriere.
—Winslow Homer, scriind despre *Curentul Golfului*

Yankeul tipic

Winslow Homer a început *Curentul Golfului* – una dintre cele mai cunoscute picturi în ulei ale sale – în 1899, pe când avea şaizeci şi un pic de ani şi se afla la apogeul faimei şi al capacităţilor sale. Era o perioadă aşteptată de mult. Homer s-a afirmat drept un artist important la aproape patruzeci de ani şi şi-a atins maturitatea deplină în artă la cincizeci. Al doilea dintre cei trei fii, Winslow Homer s-a născut în 1836 într-o familie de clasă mijlocie din Boston. Tatăl său a fost negustor de unelte; mama, de care a fost

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul V, Scena 1, p. 291.

întotdeauna foarte apropiat, a fost o acuarelistă avidă, originară din Bucksport, Maine. („A luat totul de la ea"[2], a afirmat un văr mulţi ani mai târziu.)

În 1842, tatăl şi-a mutat familia într-o casă spaţioasă din vecinătatea Colegiului Harvard. A nădăjduit că apropierea de atâta învăţătură va aprinde în fiii săi scânteia pasiunii de a dobândi ceva din ea. Nu a funcţionat, cel puţin nu în cazul lui Winslow. Pentru el, cărţile nu aveau nimic magic. Pescuitul şi campingul erau mai pe gustul său – acestea şi desenul, o altă activitate solitară pe care a exercitat-o cu devotament de la o vârstă fragedă.

Până când Winslow a împlinit optsprezece ani, tatăl său traversase eşecuri financiare serioase (goana după aur din California l-a ispitit şi aproape l-a ruinat), iar discuţiile despre colegiu s-au încheiat. Pentru o vreme, a părut că se întrezăreşte în viitorul lui Winslow o slujbă la o mercerie elegantă. Dar apoi tatăl său a aranjat să-şi facă ucenicia la un litograf local. A fost o ucenicie productivă, chiar dacă deseori neplăcută. Winslow a fost deranjat de rutină. Dar a dobândit rapid competenţă şi, în decurs de câţiva ani, a decis să urmeze o cale proprie. A început prin a furniza ilustraţii rafinate pentru *Ballou's Pictorial Drawing Room Companion*. În 1857, tânăra publicaţie *Harper's Weekly* a preluat primele patru desene trimise de acesta, începând astfel un parteneriat profitabil şi de durată. În 1861, după izbucnirea Războiului Civil, *Harper's* l-a trimis pe front în calitate de artist corespondent în armata generalului McClellan. Înainte de finalul războiului, devenise cel mai popular ilustrator al revistei.

---

[2] Jean Gould, *Winslow Homer: A Portrait*, New York, Dodd, Mead & Company, 1962, p. 10.

În 1867, Homer a petrecut aproape un an la Paris. A muncit din greu, dar nu se poate spune că arta sa a fost influențată serios de arta europeană. Dacă i-a urmărit pe maeștrii francezi marcanți, acest lucru nu s-a reflectat în opera sa. Homer s-a afirmat ca acuarelist. A imprimat acelui mediu intransigent o delicatețe sporită, iscusință tehnică și, uneori, chiar o urmă de conștiență existențială (*Un coș de scoici*, 1873) sau melancolie nostalgică (*Noul roman*, 1878). La începutul anilor 1870, a hotărât să lase în urmă munca la revistă. Cam în această perioadă, arta sa a început să se aprofundeze dincolo de ilustrație. Totuși, abia în 1875 Henry James putea scrie, cu capacitatea sa caracteristică de a se minuna, că Homer „recurge [...] la realismul perfect și nu îi pasă o iotă de asemenea despicări ireale ale firului în patru precum distincția dintre frumusețe și urâțenie"[3]. James a recunoscut că Homer era un „pictor autentic." Cu toate acestea,

> nu numai că nu are deloc imaginație, dar plănuiește să-și ridice defectul mai degrabă dăunător la rang de calitate strălucitoare și onorabilă. Este aproape barbar de simplu și, în ochii noștri, cumplit de urât; dar, cu toate acestea, există ceva care-ți place la el.

Henry James nu a prea fost încântat de portretele lui Homer cu „ștrengari yankei" sau de „loturile de pajiști goale". Dar a admirat forța brută a realismului său tenace.

Este dificil să aruncăm o privire în spatele acelui

---

[3] Henry James, „On Some Pictures Lately Exhibited", *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, selectat și editat de John L. Sweeney, Londra, Rupert Hart-Davis, 1956, p. 96.

realism. Băiatul căruia îi plăcea pescuitul, campingul și desenul a evoluat într-un bărbat care s-a dedicat aceloraşi activităţi. Aproape fiecare biograf îl descrie pe Homer drept yankeul taciturn tipic: „practic, rezervat, uneori brusc, întotdeauna concis"[4], după cum l-a descris Philip Beam în *Winslow Homer at Prout's Neck* (1966). Până mai târziu în viaţă, Homer nu a fost chiar nesociabil. De exemplu, când locuia în New York, participa deseori la întâlnirile lunare ale *Century Association*, acel bastion al jovialităţii. Dar, în multe privinţe, Homer este pentru artişti ceea ce este Oakland-ul lui Gertrude Stein pentru oraşe: acolo nu e nimeni. În superbul său eseu intitulat „Modernizing Winslow Homer", criticul Sarah Burns a menţionat că problema, în ceea ce-l priveşte pe Homer,

> a fost dintotdeauna de a-l înţelege. Fiecare erudit şi critic care încearcă să-l abordeze se loveşte de acelaşi zid al tăcerii. Imaginaţi-vă polul opus al lui, să zicem, Van Gogh, compulsiv extrovertit, şi veţi obţine ceva apropiat de Homer. El rămâne interesant deoarece dezvăluie atât de puţin.[5]

Homer a avut prieteni, însă niciunul intim în afara tatălui, a mamei şi a fratelui său. S-a implicat în câteva flirturi juvenile: niciunul serios. Nu s-a însurat niciodată. Le-a pictat şi, aparent, le-a admirat pe englezoaicele care pescuiau la Tynemouth când a vizitat Anglia, dar era îndrăgostit mai mult de loc decât de vreo persoană. Nu a emis nicio declaraţie, nu a fost atras de

---

[4] Philip C. Beam, *Winslow Homer at Prout's Neck*, Boston, Little, Brown, 1966, p. 3.

[5] Sarah Burns, „Modernizing Winslow Homer", *American Arts Quarterly*, vol. 49, nr. 3, 1997, p. 625.

nicio cauză. Cele mai multe dintre scrisorile sale sunt foarte plictisitoare. A călătorit o dată la Chicago şi de două ori în Europa, dar şi-a petrecut cea mai mare parte a timpului undeva pe ţărmul Atlanticului. În ultimii ani, şi-a petrecut vara la Prout's Neck, aproape de Portland, pe coasta Maine şi o bună parte a iernii în Florida sau Bahamas. După cum a observat Clement Greenberg, nu a avut, „practic, niciun fel de viaţă în afara artei sale", „nici o viaţă interioară demnă de a fi menţionată"[6].

Aţi putea crede că din combinaţia de reticenţă a lui Homer şi „realismul perfect" al operei sale rezultă un teren nepromiţător pentru exercitarea corectitudinii politice. La urma urmei, dacă artistul este mut, ce poţi face cu tablourile simple care înfăţişează Maine, ţărmul englezesc sau caraibean? Aţi putea fi surprinşi. După cum arată interpretări recente ale *Curentului Golfului*, până şi Winslow Homer – plictisitorul, tăcutul, izolatul Winslow Homer – poate fi „modernizat" şi forţat să servească agenda ideologică a zilelor noastre. Nu este nevoie decât de un critic suficient de hotărât.

Rechini şi alte „chestiuni exterioare"

Winslow Homer a început *Curentul Golfului* în toamna lui 1899. În acea iarnă, călătorise pentru a doua oară la Nassau, unde văzuse multe bărci străbătând apele, cu echipaje în căutare de peşti, bureţi sau alte mărfuri. *Curentul Golfului* înfăţişează o catastrofă maritimă. Un velier mic cu catargul şi bompresul distruse, fără cârmă, se leagănă neputincioasă în apele învolburate, lovite de furtună. Pe punte, întins pe spate, se află

[6] Clement Greenberg, *Collected Essays*, vol. I, p. 235.

un negru dezbrăcat până la brâu cu o expresie sumbră. Ținând în mâna stângă o bucată de frânghie, iar în mâna dreaptă o tulpină de trestie de zahăr, tânărul musculos stă rezemat în cotul stâng la marginea bordului și scrutează apele de la pupa. În jurul bărcii mișună un banc de rechini feroce, pierzând vremea până când un val subit sau o rafală de vânt le-ar putea furniza prada. În depărtare, un vârtej se rotește amenințător: a provocat deja daunele sau se va năpusti acum asupra nefericitei ambarcațiuni și a unicului său pasager?

Probabil, datorită subiectului său dramatic, *Curentul Golfului* pare mai mare decât dimensiunea sa de 0,71 pe 1,25 metri. (Este curios cum memoria face ca anumite tablouri să pară mai mari decât sunt. Când vizitez Colecția Wallace și privesc *Dans pe muzica timpului* al lui Poussin, mă surprinde întotdeauna dimensiunea sa mică. *Știu* că este mic, dar, cumva, în mintea mea este întotdeauna mai mare decât pe perete.)

Experții au propus mai multe lucrări precursoare pentru pictura lui Homer, incluzând: *Barca lui Dante* (1822) a lui Eugène Delacroix, *Vasul sclav* (1840) a lui William Turner, *Drumul vieții* (1840) a lui Thomas Cole, *Watson și rechinul* (1778) a lui John Singleton Copley și *Pluta Meduzei* (1818-1819) a lui Théodore Géricault. Însă probabil cea mai importantă sursă de inspirație a fost propria experiență a autorului. Coincidența decesului tatălui său în același an – 1898 – a determinat un critic să considere că tabloul *Curentul Golfului* „tratează aceleași sentimente apăsătoare de necaz și ispită, de apropiere inevitabilă a sfârșitului vieții, de nevoie de credință pe care Cole le-a exprimat în termenii

alegoriei"[7]. Se poate. Însă marea, în grandoarea, furia, misterul şi liniştea sa, a fost mult timp în centrul operei lui Homer. A pictat scene maritime de la Gloucester, Massachusetts, până la Tynemouth şi de la Prout's Neck până în Cuba şi Bahamas. Homer a pretins că a traversat de zece ori Curentul Golfului. A făcut diverse comentarii despre numeroasele nave abandonate pe care le-a văzut (curenţii periculoşi de acolo transformă porţiuni ale zonei într-un adevărat cimitir pentru bărcile mici). În opera lui Homer, geneza *Curentului Golfului* poate fi depistată în *Vasul abandonat* din 1885, o mică pictură în acuarelă despre o barcă eşuată şi înconjurată de rechini – cam aceeaşi familie pe care a reluat-o în *Curentul Golfului.*

Homer a realizat şi picturi calme şi senine, dar este mai faimos pentru scenele de furtună şi vijelii. Aşa cum a observat Clement Greenberg, exista „în fiinţa lui o urmă a romantismului popular al violentului şi al melodramaticului"[8]. *Curentul Golfului* este tipic genului: „un uragan *şi* rechini *şi* un vârtej de apă"[9], după cum a remarcat discipolul lui Homer, Gordon Hendricks. Şi totuşi, una dintre realizările tabloului este contrastul dintre subiectul terifiant şi opulenţa seducătoare a oceanului: o simfonie încântătoare de tonuri albastre, albe şi verzi. Se pare că pictorul a depus mari eforturi în privinţa apei. Homer încă nu terminase tabloul când Harrison Morris, directorul Pennsylvania Academy, i-a scris întrebându-l dacă îl poate include într-o expoziţie

---

[7] Nicolai Cikovsky jr., Franklin Kelly, *Winslow Homer*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 371.

[8] Clement Greenberg, „Review of an Exhibition of Winslow Homer", *Collected Essays*, vol. I, p. 235.

[9] Gordon Hendricks, *The Life and Works of Winslow Homer*, New York, Harry Abrams, 1979, p. 250.

în ianuarie 1900. Morris i-a menționat că nu putea deschide „cea mai mare expoziție de artă americană" fără o lucrare aparținând „celui mai mare artist american". Homer i-a trimis opera neterminată, a continuat să lucreze la ea după încheierea expoziției și apoi i-a trimis-o lui Knoedler, reprezentantul său din New York.

Curentul Golfului s-a tot plimbat câțiva ani înainte să fie cumpărat, în 1906, de către Muzeul Metropolitan de Artă din New York. Achiziția a fost salutată de către un critic al *The New York Times*, care l-a descris drept o „pictură puternică și superbă" care prezintă „cruzimea elementelor naturii și a creaturilor primitive ale mării"[10]. Alții au fost mai puțin impresionați. Curatorii Muzeului de Artă Worcester s-au gândit să cumpere tabloul faimosului artist, dar au hotărât că subiectul era prea deprimant. Un critic l-a desconsiderat calificându-l drept o „parodie unică"[11] și a propus să fie redenumit *Rechinii zâmbitori.*

Unii potențiali clienți l-au presat pe Knoedler în privința unei explicații asupra picturii: La ce s-a referit?, Care a fost soarta nefericitului tânăr? Knoedler a trimis solicitarea către Homer și a primit, în februarie 1902, următorul răspuns concis:

> Îmi solicitați o descriere completă a tabloului meu despre Curentul Golfului – regret foarte mult că am realizat o pictură care nu are nevoie de nicio descriere – subiectul acesteia este conținut în *titlul său.* [...] Am traversat de *zece* ori Curentul Golfului & ar trebui să știu ceva despre el. Barca & rechinul sunt chestiuni exterioare

[10] Citat în Gordon Hendricks, *The Life and Works of Winslow Homer*, p. 251.
[11] *Ibidem*, p. 170.

de importanţă redusă. *Acestea au dispărut în mare* din cauza unui *uragan*. Le puteţi transmite acestor doamne că nefericitul negru care este acum atât de uluit & îngrijorat, va fi salvat & se va întoarce la prietenii şi la familia sa & va trăi fericit până la adânci bătrâneţi.
Al dumneavoastră respectuos,
W. Homer[12]

Ideea importantă din spatele sarcasmului nervos al lui Homer a fost articulată abil de către un critic al *The Evening Post*. *Curentul Golfului* a fost „o pictură dramatică măreaţă", a spus acesta, nu datorită subiectului său dramatic, ci

pentru că groaza este sugerată fără nicio urmă de sentimentalism, pe de o parte, şi, pe de altă parte, pentru că fiecare element al tabloului beneficiază de un soi de accent general care nu avantajează pasajele dramatice. Drept rezultat, povestea nu domină niciodată interesul artistic.[13]

„Povestea nu domină niciodată interesul artistic": tocmai aici voia să ajungă Homer când a insistat că „barca & rechinul sunt chestiuni exterioare de importanţă redusă". Mă întreb ce ar fi avut de spus Homer legat de sugestia lui Nicolai Cikovsky potrivit căreia *Curentul Golfului* denotă „o preferinţă filosofică aproape schopenhaueriană"[14]. Ei bine, probabil ar fi apreciat mai mult acea sugestie pretenţioasă decât speculaţia lui Cikovsky că „rechinii din *Curentul Golfului* [...], încercuind barca neajutorată cu o seducţie

[12] *Ibidem*, p. 250.
[13] Citat în Philip C. Beam, *Winslow Homer at Prout's Neck*, p. 170.
[14] Nicolai Cikovsky jr., Franklin Kelly, *Winslow Homer*, p. 383.

sinuoasă, pot fi interpretaţi drept ispite castrante, gurile lor asemănându-se în mod special cu *vagina dentata*, organul sexual dinţat care exprimă cu fermitate frica masculină de agresiunea feminină"[15]. Priviţi ilustraţia *Curentului Golfului*. Câte „ispite castrante" vedeţi acolo? Ăă, niciuna? (Oricum, care-i treaba cu castrarea şi criticii de artă?)

Potrivit lui Cikovsky, „frica lui Homer faţă de femei era atât de puternică [...], încât nu a reuşit să o reprime în totalitate"[16]. Drept dovadă, el retipăreşte o scrisoare în care Homer i se plânge reprezentantului său în privinţa unei jurnaliste sâcâitoare. În cuprinsul scrisorii, pictorul a schiţat un pistol, sub care a comentat: „*Doamnele merită tot ceea ce cer.*" Pentru Cikovsky, aceasta este o dovadă clară că Homer, asemenea lui Picasso, a suferit teribil de ginofobie[17]. Vai! Picasso? Winslow Homer şi Picasso? Doamne! După cum observă Sarah Burns,

> Este aproape prea uşor să spui asta despre Picasso – dar dovezile în cazul lui Homer sunt atât de subţiri, încât este dificil până şi să le iei în considerare. La urma urmei, opera lui Picasso expune grămezi de vagine, la propriu şi la figurat, dinţate sau nu, iar viaţa sa amoroasă a fost o carte deschisă de relaţii furtunoase, patologice, bine documentate cu o serie lungă de femei. Cu Homer nu se întâmplă aproape nimic – doar acel pistol mâzgălit (arma crimei sexuale, după cum se pare) – şi, orice relaţii ar fi avut, nu au fost niciodată descoperite sau dezvăluite.[18]

---

[15] *Ibidem*, p. 379.
[16] *Idem*.
[17] Frica iraţională faţă de femei. (n. trad.)
[18] Sarah Burns, „Modernizing Winslow Homer", *American Arts Quarterly*, p. 636.

Nicolai Cikovsky este un expert în opera lui Winslow Homer. Dar efortul său de modernizare a lui Homer, de a face din el un subiect captivant pentru cercetarea critică de astăzi, l-a condus către o născocire absurdă. Homer a pictat acei rechini nu pentru a-şi reprima instinctele sau teama faţă de femei, ci pentru că, atunci când a vizitat Curentul Golfului, a văzut rechini înotând în jurul unor vase abandonate şi s-a gândit că ar servi drept un motiv dramatic. Este atât de simplu.

Homer şi cartea rasei

Este de la sine înţeles că rechinii nu sunt singurele obiecte ale fanteziei critice. Mai este şi nefericitul pasager din barcă. Cine ştie ce s-ar fi întâmplat dacă ar fi fost alb? Dar Homer a pictat un tip negru, iar acest fapt a deschis porţile pentru tot felul de speculaţii corecte politic.

Planul de a-l înrola pe Winslow Homer ca activist al cauzei americanilor de culoare pare să fi început în anii 1980, odată cu eseul lui Peter Wood, „Waiting in Limbo: A Reconsideration of Winslow Homer's *The Gulf Stream*". Neîngăduitor cu accentul tradiţional pus pe „atributele stilistice" ale picturii – „preocuparea faţă de pigmenţi, tipare şi tuşe de pensulă"[19] – Wood se străduieşte să dezvăluie „semnificaţia complexă şi paradoxală în experienţa afro-americană"[20] a tabloului

[19] Peter H. Wood, „Waiting in Limbo: A Reconsideration of Winslow Homer's The Gulf Stream", în *The Southern Enigma: Essays on Race, Class, and Folk Culture*, editat de Walter J. Fraser jr. şi colab., Westport, CT, Greenwood Press, 1983, p. 78.
[20] *Ibidem*, p. 77.

Curentul Golfului. În mare măsură, eseul lui Wood este dedicat pildelor scurte despre relele rasismului şi ale comerţului cu sclavi. Dar, totodată, încearcă să-l recruteze pe Homer ca sprijin pentru afişarea propriei indignări mulţumite de sine. Profesorul Wood întreabă: „Lui Homer i-a păsat vreo clipă de acest negru, sau de negri în general?" Ăă, nu în mod vizibil, domnule profesor. Nu a fost ostil. Nu a dorit să restabilească sclavia sau ceva de genul ăsta. Probabil că i-au fost simpatici localnicii pe care i-a văzut scufundându-se după bureţi în Caraibe. Dar a fost el un luptător al cauzei celor asupriţi? Până şi profesorul Wood este forţat să se întoarcă la speculaţia despre „sensibilitatea sa subconştientă"[21] faţă de negri, femei etc. A fost atât de subconştientă, încât ar putea foarte bine să nici nu existe.

Eseul profesorului Wood a marcat un punct de cotitură nefericit. De acum înainte, Homer a devenit un teren de vânătoare convenabil pentru academicienii interesaţi mai degrabă de politicile rasiale decât de artă. Dar, privind retrospectiv, când vine vorba despre rasă în pictura lui Homer, vedem că efortul profesorului Wood a fost doar o efuziune preliminară. Pentru atracţia principală, trebuie să vă îndreptaţi către „Blacks in Shark-Infested Waters: Visual Encondings of Racism in Copley and Homer" [Negri în ape infestate cu rechini: criptări vizuale ale rasismului la Copley şi Homer], un eseu extrem de influent publicat în 1989 de către Albert Boime, profesor de istoria artei la Universitatea din California şi autorul a numeroase cărţi şi articole pe teme de istoria artei.

---

[21] *Ibidem*, p. 84.

Profesorul Boime este dornic să arate cum Homer şi Copley –„artişti nord-americani aparţinând clasei privilegiate albe de mijloc"[22] – „au transmis comportamentele semenilor lor faţă de negri". Este discutabil cât de „privilegiat" era mediul în care trăia Homer; dar, întrucât niciun eseu umanist care se respectă din zilele noastre nu poate fi conceput fără a introduce cuvântul „privilegiat" într-o manieră dispreţuitoare, îl putem lăsa la o parte. Ca şi în cazul lui Wood, profesorul Boime dedică multă energie manifestându-şi opoziţia faţă de rasism. În acest demers îl implică şi pe Winslow Homer, pretinzând că *Curentul Golfului* este „o alegorie a victimizării omului negru la finele secolului al XIX-lea"[23]. Dovada? Ei bine, el atrage atenţia că, în anul în care Homer a pictat *Curentul Golfului*, optzeci şi şapte de negri au fost linşaţi pe teritoriul american. Patru ani mai devreme, în 1895, lui Homer i s-a înmânat o medalie în cadrul Cotton States International Exhibition. Profesorul Boime redă un fragment dintr-un discurs pe care Booker T. Washington l-a susţinut în cadrul Expoziţiei şi ne spune că „Homer ar fi urmărit cu atenţie desfăşurarea evenimentelor [de acolo] [...], inclusiv îndelung-mediatizatul discurs al lui Washington". Însă Boime nu oferă nicio probă a interesului lui Homer faţă de acest subiect, şi nici eu nu am reuşit să identific aşa ceva.

Urmând nişte indicii ale profesorului Wood, Albert Boime face un mare caz din tulpinile de trestie de zahăr împrăştiate pe puntea ambarcaţiunii din *Curentul Golfului*. El afirmă că „aici, Homer dezvăluie înţelegerea relaţiei dintre economie şi situaţia nefericită a

[22] Albert Boime, „Blacks in Shark-Infested Waters", *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 3, nr. 1, iarna 1989, p. 19.
[23] *Ibidem*, p. 36.

negrilor şi supravieţuirea acestora"[24].

> Reprezentarea evidentă a tulpinilor, complet disproporţionate în comparaţie cu barca şi singurul său pasager, asumă o conotaţie simbolică şi metonimică prin legătura lor intimă cu istoria sclaviei din Indiile de Vest. [...] Însă, când Homer a pictat tabloul, această aluzie ar fi căpătat un nivel de înţelegere în plus: ambiţiile imperialiste americane – culminând cu Războiul hispano-american din 1898 – au degenerat în Insulele Hawaii, Filipine, Cuba şi Puerto Rico, toate aceste teritorii fiind bogate în producţia de zahăr şi lucrate de negri care vor fi afectaţi, în scurt timp, de politicile discriminatorii ale unei societăţi rasiste.[25]

Dar nu este mai probabil ca Homer să fi decis să introducă acele tulpini de trestie de zahăr deoarece văzuse multe bărci transportând marfa pe când vizita Caraibe? Departe de a asuma o „conotaţie simbolică şi metonimică", departe de a fi o oglindire a „ambiţiilor imperialiste americane", nu este mai probabil ca acele trestii de zahăr meticulos reproduse să fie doar un alt exemplu al „realismului perfect" al lui Homer, denumit astfel de Henry James?

Citând scrisoarea iritată a lui Homer în care acesta explica faptul că „subiectul acestei picturi este conţinut în *titlul său*", profesorul Boime afirmă că

> Tonul ironic al lui Homer poartă cu sine aura masculinizată a bărbatului epocii victoriene care admira situaţiile riscante departe de tărâmul „doamnelor", dar semnifică totodată opusul a ceea ce a susţinut [De unde ştie acest

[24] *Ibidem*, p. 41.
[25] *Ibidem*, p. 43.

> lucru profesorul Boime?]. [...] Negrul lui Homer este atât erou, cât şi victimă, comprimând vechile categorii ale formalismului triangular într-o metaforă puternic condensată a puterii implicite blocate.[26]

Poate. Sau poate că întreaga idee a „comprimării vechilor categorii ale formalismului triangular" a fost complet născocită de către profesorul Boime, care este mai preocupat în a-şi manifesta atitudinea corectă faţă de rasă decât a aprecia în termeni reali tabloul lui Homer.

Eseul profesorului Boime are două obiective: primul este de a-şi declare buna sa credinţă şi, implicit, pe cea a cititorilor săi în chestiunea rasei. Eseul său, plin de poveşti despre depravarea rasiştilor albi în America secolului al XIX-lea, este un pretext pentru a se complăcea în sentimentul virtuţii pioase: „Mulţumesc lui Dumnezeu că nu suntem noi înşine asemenea suflete neluminate!" Cel de-al doilea obiectiv este de a-l înrola pe Winslow Homer în această orgie de pioşenie tranformându-l într-un artist „progresist"[27] extrem de preocupat de condiţia nefericită a negrilor americani. Problema cu această interpretare edificatoare, după cum observă Sarah Burns, este că – în această chestiune, ca şi în multe altele – „e destul de dificil [...] să ceri şi să primeşti un răspuns ferm"[28]. Homer chiar a realizat câteva picturi despre care se poate spune că empatizează cu situaţia nefericită a negrilor americani. Dar a pictat şi altele care arată clar o „ironie caustică" la adresa „falsităţii

---

[26] *Ibidem*, p. 44.
[27] *Idem*.
[28] Sarah Burns, „Modernizing Winslow Homer", *American Arts Quarterly*, p. 625.

«libertăților» câștigate de către foștii sclavi"[29]. Homer își numea picturile cu menestreli negri „tablourile întunecate"[30]. Sună „progresist"? Nu. Îl face asta rasist? Din nou, răspunsul este nu. Winslow Homer a fost un artist, un pictor și, mai mult decât atât, unul neobișnuit de rezervat. Efortul de a introduce teme psiho-sexuale în tablourile sale este pur și simplu caraghios. În mod asemănător, oricare i-ar fi fost convingerile politice, dacă a avut vreunele, acestea pur și simplu nu s-au amestecat cu arta sa. *Curentul Golfului* redă o scenă imaginată din Curentul Golfului. După cum a observat Henry James, „picturile domnului Homer [...] nu implică sonete explicative"[31]. A pretinde altceva înseamnă a trăda realitatea istorică; înseamnă, de asemenea, a-l trăda pe Homer de dragul unei agende politice.

[29] *Idem.*
[30] *Idem.*
[31] Henry James, „On Some Pictures Lately Exhibited", p. 91.

Capitolul 6
Fetişizându-l pe Gauguin

REGELE:
Poţi vindeca o boală fără leac
Doar prin mijloace deznădăjduite;
Sau n-o mai vindeci.[1]

Sălbaticul artificial

Dacă Paul Gauguin (1848-1903) nu ar fi existat, ar fi trebuit inventat. O întruchipare mai potrivită a artistului romantic boem este dificil de imaginat. Genealogia sa este perfectă pentru rolul acesta. Născut la Paris (epicentrul inovaţiei artistice la jumătatea secolului al XIX-lea), a fost expediat, de mic copil, în Peru (spaţiu exotic recunoscut). Tatăl său, jurnalist, a murit pe drum (element inevitabil al tragediei familiale). Mama sa era, în parte, de origine peruviană, aspect ce l-a făcut pe Gauguin să susţină mândru, în 1889, că avea „sânge de incaş" (tenul închis – element de specificitate etnică): „se reflectă în tot ceea

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul IV, Scena 3, p. 259.

ce fac", spunea el[2]. Timp de patru ani, Gauguin a locuit cu mama şi sora mai mare în Lima, înainte ca familia să se întoarcă în Franţa, în 1855. La vârsta de şaptesprezece ani, s-a înscris în marina comercială (dor de ducă romantic), graţie căreia a navigat de două ori în Brazilia şi o dată în jurul lumii.

În 1873, Gauguin a luat de soţie o daneză pe nume Mette Gad, cu care a avut cinci copii. Timp de câţiva ani a lucrat ca broker (faza burgheză); s-a apucat serios de pictat în anii 1870, expunând pentru prima dată la Salonul din Paris în 1876. Până la finele anilor 1880, renunţase la soţie, copii şi carieră de dragul Artei sale. Mette a rămas un reprezentant fidel al lucrărilor lui în Copenhaga (motivul soţiei îndelung suferinde), deşi a recunoscut ulterior că soţul său fusese „*mal élevé*", „prost educat"[3]. (Mama lui Gauguin ar fi fost de acord. În 1865, a redactat un testament în care a propus ca fiul ei „să-şi continue cariera, căci a devenit atât de antipatizat de către toţi prietenii mei, încât, într-o bună zi, se va trezi singur"[4].)

După ce şi-a părăsit soţia, Gauguin a umblat din floare-n floare, din ce în ce mai sărac şi alienat, îmbolnăvindu-se pe parcurs de sifilis (o maladie a romanticilor prin excelenţă). S-a împrietenit şi s-a certat periodic (temperament artistic aprig) cu unii dintre cei mai importanţi scriitori şi artişti ai vremii, între care Pissarro, van Gogh, Degas şi Mallarmé. Până la finele anilor 1880, Gauguin ajunsese la concluzia că nefericirea sa era

---

[2] George T.M. Shackelford şi colab., *Gauguin Tahiti*, MFA Publications, Boston, 2004, p. 4.

[3] Belinda Thomson, *Gauguin*, Thames and Hudson, New York, 1987, p. 12.

[4] Richard Bretell şi colab., *The Art of Paul Gauguin*, The National Gallery of Art, Washington, D.C., 1988, p. 3.

cauzată de civilizaţia însăşi şi, în consecinţă, a început să facă apologia primitivului, a exoticului, a „sălbaticului". „Încerc să confrunt civilizaţia putredă cu ceva mai natural, bazat pe sălbăticie"[5], declara în 1889. În retragerea sa din putregaiul civilizaţiei, Gauguin a decis să dispară în Tahiti (locaţie necostisitoare şi exotică), unde, în 1897, a încercat să-şi ia viaţa (disperare romantică), a pictat cele mai celebre tablouri (înflorirea geniului la tropice, departe de civilizaţia burgheză) şi s-a destrăbălat cu câteva localnice (element necesar de aventură sexuală). Gauguin a făcut două vizite lungi în Tahiti. Prima, prin însărcinarea oficială a Ministerului Francez al Educaţiei Publice şi Artelor Frumoase de „a studia şi, în final, de a picta tradiţiile şi peisajele din Tahiti"[6], a avut loc între 1891 şi începutul lui 1893; a doua a durat din 1895 până la moartea sa, survenită în 1903. Deşi nu a recunoscut niciodată că Gauguin a fost modelul său, Somerset Maugham l-a avut cu certitudine în minte atunci când a creat personajul Charles Strickland, geniul „ciudat, tulburat şi complex"[7] portretizat în romanul *Luna şi doi bani jumate* (publicat iniţial în 1919).

Locul preferat al lui Gauguin pentru pictură a fost... altundeva – orice loc care era: 1) ieftin şi 2) foarte îndepărtat de familiaritatea universului său cotidian. A încercat Bretania. A încercat Panama (unde a lucrat pentru scurt timp la construcţia canalului). A încercat Arles, împreună cu van Gogh. Înainte de a se certa

---

[5] *Ibidem.*

[6] Citat în Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits: Gender and the Color of Art History*, p. 12.

[7] W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, Penguin Books, New York, 1977, p. 6.

iremediabil, Gauguin şi van Gogh i-au scris prietenului Émile Bernard pentru a-i face cunoscut visul lor despre „o nouă artă a cărei casă se va afla la tropice"[8]. „Tropicele" – sintagma denumea, în aceeaşi măsură, o stare de spirit şi un spaţiu geografic – bântuiau intens imaginaţia lui Gauguin. Romanul de ficţiune best-seller al lui Pierre Loti, *Căsătoria lui Loti* (1880), a cărui acţiune se petrece în Tahiti şi care narează povestea de dragoste dintre un ofiţer francez înstrăinat şi o tânără tahitiană, l-a impresionat foarte mult pe Gauguin. Acelaşi efect l-a avut şi Expoziţia Universală de la Paris din 1889, care a inclus nu numai Turnul Eiffel şi Galeria Maşinilor, cât şi o secţiune dedicată insulei Tahiti în cadrul Expoziţiei Coloniale. Într-un interviu acordat cu puţin timp înainte de prima plecare spre Tahiti, Gauguin a explicat:

> Plec pentru a putea fi împăcat şi a mă elibera de influenţa civilizaţiei. Vreau să creez doar artă simplă. Pentru a face asta, trebuie să mă cufund în natură virgină, să văd doar sălbatici, să trăiesc ca ei, fără nicio altă grijă în afara aceleia de a reprezenta conceptele din mintea mea aşa cum ar face-o un copil, folosind doar materiale artistice primitive, singurele care sunt bune şi autentice.[9]

Nu este de mirare că Paul Gauguin a beneficiat de o nouă explozie de popularitate în anii 1960.

În orice caz, artistul a oscilat puternic în relaţia sa cu Tahiti. În jurnalul său de memorii, *Noa Noa*, scris în colaborare cu poetul Charles Morice la începutul anilor 1890, dar publicat abia în 1901, a scris extaziat: „*Noa noa* [*i.e.* parfumul] tahitian îmi străbate întreaga fiinţă.

---

[8] George T.M. Shackelford şi colab., *op. cit.*, p. 18.
[9] *Ibidem*, p. 19.

Nu mai sunt conştient de zile şi ore, de Bine şi Rău – totul este frumos – totul este bine."[10] Dar *Noa Noa*, destinat a explica publicului francez ultimele picturi ale lui Gauguin, a fost, cel puţin parţial, un mecanism de relaţii publice, altfel spus, o tehnică de vânzare. De fapt – surprize, surprize – Tahiti nu era un extaz nesfârşit. Deşi artistul le scria în scurt timp celor de acasă pentru a-i asigura că „viaţa mea este acum viaţa unui sălbatic", a fost, de asemenea, nevoit să admită cu tristeţe că „Oceania a fost «înecată» de civilizaţie"[11].

Este uşor să te amuzi pe seama idealizării sale adolescentine a exoticului. Potrivit lui Clement Greenberg, Gauguin

> nu a înţeles că nemulţumirea sa faţă de Europa nu putea fi alinată prin teleportarea în alt spaţiu şi în altă cultură, pentru că ar fi rămas în secolul al XIX-lea oriunde ar fi mers. În loc să critice şi să dezvăluie lumea a cărei parte ineluctabilă a fost, [...] Gauguin a încercat să găsească o alternativă imediată. A fost indus în eroare – ca mulţi artişti în ultima vreme –, crezând că anumite asemănări între arta proprie şi arta primitivă reprezentau o afinitate de intenţie şi conştiinţă. [...] S-a angajat într-un efort forţat şi febril de a atinge acea afinitate imaterială. Rezultatul este ceva în parte artificial, ceva ireal, oricât de mult talent ar dovedi.[12]

---

[10] Paul Gauguin, *Noa Noa: Gauguin's Tahiti*, editat şi cu o introducere de Nicholas Wadley, traducere în limba engleză de Jonathan Griffin, Salem, Salem House, New Hampshire, 1985, p. 37.

[11] George T.M. Shackelford şi colab., *op. cit.*, p. 25.

[12] Clement Greenberg, „Review of Exhibitions of Paul Gauguin and Arshile Gorky", în *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. II, editat de John O'Brian, p. 78.

Camille Pissarro, mentor marcant pentru Gauguin în anii 1870, a privit cu deznădejde încăpăţânarea crescândă a fostului său discipol. Când Gauguin i-a spus că pictorii tineri vor trebui ca, de acum înainte, să se „hrănească" din „surse străine şi sălbatice", Pissarro şi-a mărturisit sentimentele într-o scrisoare adresată fiului său, Lucien:

> I-am spus că aceasta nu-i aparţine, că el este un om civilizat şi, prin urmare, îndatorirea sa este de a ne arăta lucruri armonioase. [...] În mod cert, Gauguin are talent, dar cât de greu îi este să-şi găsească drumul! Întotdeauna vânează pe teritoriul alcuiva; acum îi prăduieşte pe sălbaticii din Oceania.[13]

În realitate, Gauguin a fost unul dintre acele personaje neglijente şi brutale care au semănat distrugere umană în calea lor. Totuşi, este interesant nu prin cusururile sale omeneşti, atât de omeneşti – narcisismul său, utopismul sau ataşamentul faţă de femeile (aşa cum a scris în jurnalul său) „grase, vicioase şi idioate, neavând nimic spiritual"[14]. Dimpotrivă, este interesant datorită creaţiei sale artistice. Fără îndoială, arta lui Gauguin a fost hrănită din propria-i viaţă – din egocentrismul greu de suportat, din furie şi jind. Dar egocentrici sunt pretutindeni. Puţini reuşesc însă să creeze opere de artă memorabile.

---

[13] Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 76.
[14] *Ibidem*, p. 7.

Visând înaintea naturii

Gauguin ocupă o poziţie tranzitorie importantă în dezvoltarea artei moderne. La finalul anilor 1870, influenţat de Pissarro, era un impresionist hotărât. Însă, pe la mijlocul deceniului următor, s-a deplasat dinspre impresionism către lucrările mai abstracte şi distilate ale artei pe care a numit-o „sintetistă" sau simbolistă. În timp ce impresionismul punea accentul pe fidelitatea faţă de imaginea vizuală, arta sintetistă elogia loialitatea faţă de sentiment sau starea de suflet. Această artă a căutat, potrivit istoricului de artă Robert Goldwater, nu să surprindă o realitate concretă, ci mai degrabă să evoce „sugestia prin nuanţă infinită"[15]. Poetul Stéphane Mallarmé a oferit, *avant la lettre*, un moto mişcării când, în 1864, i-a sfătuit pe artişti: „Pictaţi nu obiectul, ci efectul pe care acesta îl produce."[16] Într-o scrisoare adresată unui prieten, Gauguin a generalizat sfatul lui Mallarmé: „Nu copiaţi natura prea mult. Arta este o abstracţie; extrageţi această abstracţie din natură în timp ce visaţi înaintea sa şi gândiţi-vă mai mult la creaţia care va rezulta"[17] decât la model.

Pe măsură ce pictura sa a evoluat, Gauguin a abandonat din ce în ce mai mult impresia vizuală în favoarea corelaţiei emoţionale pe care o inspiră. În *Diverses Choses*, notiţele consemnate în Tahiti între 1896 şi 1897, Gauguin privea în urmă critic la adresa impresionismului şi vorbea despre ale sale „lanţuri ale verosimilităţii"[18] („lanţuri" fiind un epitet cu conotaţie nega-

---

[15] Robert Goldwater, *Symbolism*, Harper & Row, New York, 1979, p. 2.
[16] *Ibidem*, p. 75.
[17] *Ibidem*, p. 78.
[18] Herschel B. Chipp şi colab., *Theories of Modern Art: A Source Book by*

tivă pe care îl întâlnim frecvent în scrierile lui Gauguin). Mai presus de toate, se plângea că impresioniştii „acordă atenţie doar ochiului şi neglijează misterioasele centre ale gândirii". Efortul de a schiţa structura acelui mister – de a-l dezvălui ca mister ireductibil – a devenit ţelul principal al artei lui Gauguin. Ulterior, a susţinut că „esenţa unei opere imateriale şi de nivel superior rezidă tocmai în ceea ce nu este exprimat"[19].

Acea ambiţie cvasi-mistică reclama, potrivit lui Gauguin, o ruptură radicală de practica artistică a trecutului. „Mai mult ca niciodată, sunt convins că nu există exagerare în artă. Ba chiar cred că mântuirea există numai la extreme"[20], a scris Gauguin în 1885.

Artistul şi-a urmat strategia extremităţii parţial prin subiecte exotice, parţial printr-o utilizare voit şocantă a culorii – contraste sălbatice (aşa cum păreau atunci) de nuanţe tăioase şi fundaluri seci, aproape monocromatice – şi parţial printr-o simplificare drastică sau distilare a formei şi a subiectului. Rezultatul – când totul funcţiona – a fost o artă de o putere şi expresivitate supranaturale. Dacă, aşa cum a menţionat Greenberg, a existat o anumită stângăcie tehnică în ceea ce priveşte pictura lui Gauguin („sincer vorbind, Gauguin nu desenează atât de bine"[21]), a existat totuşi, într-un mod ciudat şi indefinit, ceva memorabil în cele mai bune lucrări ale sale: o calitate hieroglifică ciudată, ca şi cum picturile sale ar fi fost cadre dintr-o dramă rituală a unei liturghii necunoscute.

Cu siguranţă, există o anumită pretenţiozitate

Artists and Critics, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 65.

[19] Robert Goldwater, *op. cit.*, p. 203.

[20] Richard Bretell şi colab., *op. cit.*, p. 15.

[21] Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 78.

bombastică în ceea ce-l priveşte pe Gauguin: până la urmă, trebuie să fii un tip puternic pentru a-ţi intitula o pictură *De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?* (1897-1898). Dar, în cele mai bune lucrări ale sale, compensaţia pentru caracterul pretenţios este puterea estetică neobişnuită. Un prim exemplu îl reprezintă tabloul de mari dimensiuni (1,41 pe 3,76 metri) *De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?*, una dintre capodoperele lui Gauguin.

Un alt exemplu este mai compactul *Manao tupapau (Spiritul morţilor veghează)*, pictat în 1892. Potrivit lui Charles F. Stuckey, specialist în opera lui Gauguin, această pânză de 73 pe 92 cm „este o sinteză strălucită a întregului progres formal şi teoretic pe care [Gauguin] l-a făcut de la sosirea sa în Pacificul de Sud"[22].

Să aruncăm o privire asupra ilustraţiei pentru a şti unde ne situăm. Ce vedem? *Manao tupapau* o portretizează pe prima amantă tahitiană a pictorului, Teha'amana, pe care a întâlnit-o şi cu care s-a „însurat" când aceasta avea treisprezece ani. Tehura (aşa cum a numit-o Gauguin) este înfăţişată goală, întinsă pe pat cu faţa în jos, cu somptuosul ei trup maroniu şi bogat aşezat pe lenjeria alb-galben. Gleznele îi sunt încrucişate în colţul din dreapta-jos al patului. Braţele îi sunt încovoiate şi strânse în partea superioară a corpului, mâinile deschise, cu palmele în jos, pe o pernă care se întinde până la marginea din dreapta a tabloului. În dreptul braţului stâng, este evidenţiată o stofă de un roz viu, cu model. Capul îi este îndreptat spre privitor, fruntea-i străluceşte într-un petic de lumină. Ochii tinerei sunt deschişi, dar are o expresie enigmatică, distrasă:

[22] Citat în Richard Bretell şi colab., *op. cit.*, p. 279.

scrutându-l și, în același timp, uitându-se dincolo de privitor. În partea de jos a tabloului, sub lenjeria de pat deschisă, este drapat un pareo bleumarin decorat cu un motiv floral amplu, de un galben strălucitor. Jumătatea superioară a picturii cuprinde o suprafață violet ștearsă, din care răsar fragmente decorative – cârcei maronii, frunze verzi, flori albe. În colțul din stânga-sus stă, asemenea unui totem, *tupapau*, „spiritul morților" cu glugă neagră care dă numele picturii.

După cum au remarcat diferiți observatori, *Manao tupapau* este, în parte, un omagiu adus lucrării *Olympia* (1863), scandalosul tablou al lui Edouard Manet care înfățișează o curtezană pariziană. Gauguin făcuse o copie meticuloasă a acestuia cu puțin timp înainte de prima sa călătorie în Tahiti. Astfel că *Manao tupapau*, prin redarea unui nud feminin culcat și a făpturii care asistă, evocă în mod evident tabloul lui Manet. Dar dacă *Manao tupapau* este „*Olympia* din Tahiti"[23], așa cum s-a exprimat criticul Thadée Natanson, el prezintă totuși un registru emoțional foarte diferit față de tabloul lui Manet. *Olympia* este o provocare sexuală directă. *Manao tupapau* este instinct cu mister, dar nu, în mod curios, cu erotism. *Scena* – tânăra tahitiană dezbrăcată, patul primitor – este plină de *potențialități* erotice, însă geniul lui Gauguin a făcut ca pânza să fie umplută cu un tip de senzație foarte diferit.

Senzația fundamentală, după cum însuși artistul a menționat în câteva scrisori, este teama: spaima bruscă a unei tinere care se trezește în întuneric și simte prezența unor spirite amenințătoare. În *Noa Noa*, Gauguin a reluat geneza tabloului: sosind acasă la ora 1

[23] Thadée Natanson, „Expositions: Oevreus Récentes de Paul Gauguin", în *La Revue blanche*, vol. 5, nr. 26, p. 421.

dimineaţa, după ce i se stricase trăsura, şi-a găsit camera în întuneric.

> Tehura stătea nemişcată, goală, culcată cu faţa în jos pe pat: s-a holbat la mine cu ochi mari şi temători, părând să nu mă recunoască. Pentru o clipă, am simţit şi eu o nesiguranţă stranie. Groaza ei a fost contagioasă; mi s-a părut că o lumină fosforescentă i se revărsa din privirea fixă. [...] Poate că m-a confundat, din cauza chipului meu încordat, cu unul dintre acei demoni legendari sau năluci, *tupapau*, care bântuiau nopţile semenilor săi.[24]

Gauguin a deosebit între ceea ce numea „partea muzicală" a tabloului – „linii orizontale unduioase, armonii în portocaliu şi albastru conectate prin nuanţe de galben şi violet" – şi „partea literară" – „spiritul unei fete vii legat de spiritul Morţii. Noapte şi zi"[25]. Scriind într-un caiet de notiţe pe care îl pregătea pentru fiica sa, Gauguin îşi amintea că a fost

> atras de o siluetă şi de o mişcare, pe care le-a pictat fără nicio altă intenţie decât de a crea un nud. În această stare specifică, studiul este uşor indecent. Dar îmi doresc să realizez o pictură castă, care să redea în primul rând mentalitatea nativă şi caracterul tradiţional. [...] De îndată ce mi-a venit această idee a unui *tupapau*, m-am concentrat asupra ei şi am făcut-o tema tabloului meu. Nudul devine astfel o temă subordonată.[26]

---

[24] Paul Gauguin, *op. cit.*, pp. 25-26.
[25] Citat în Richard Bretell şi colab., *op. cit.*, p. 281.
[26] Citat în Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 27.

Ceea ce este extraordinar cu privire la *Manao tupapau* este modul în care Gauguin a reuşit să asimileze subiectul exotic în preocupările estetice dominante care au motivat tabloul. Nudul, după cum a observat Gauguin, este subordonat unei drame de formă şi culoare, o evocare picturală de loc, caracter şi emoţie: „misterioasele centre ale gândirii" pe care şi-a dorit să le reveleze în arta sa.

Fetişizarea avangardistă

Cel puţin, aşa a înţeles Paul Gauguin pictura. Totuşi, pentru istoricul de artă feminist Griselda Pollock, *Manao tupapau* este mai mult o inculpare decât un tablou. În *Avant-Garde Gambits: Gender and the Color of Art History*, profesorul Pollock întocmeşte un dosar detaliat împotriva lui Gauguin, folosind *Manao tupapau* drept una dintre probele sale principale. Potrivit profesorului Pollock, pictura (asemenea lui Gauguin însuşi) este rasistă. Este sexistă. Este colonialistă. Este capitalistă. Pollock face referire, încă de la început şi în mod frecvent, la „vina fundamentală"[27] a pictorului şi la eforturile sale „nesincere" de a explica tabloul în termeni estetici. Profesorul Pollock nu ridică obiecţii doar împotriva lui Gauguin, ci împotriva întregului establishment „masculist" al artei occidentale. Ea ne spune că *Olympia* „este o reprezentare a zonelor masculinităţii burgheze în care sunt cumpărate şi vândute corpurile femeilor muncitoare. [...] Pictura semnifică mercantilizare, impunerea capitalului asupra corpurilor şi a dorinţelor"[28]. Şi când te gândeşti că, până

[27] *Ibidem*, p. 68.
[28] *Ibidem*, p. 35.

să vină profesorul Pollock, cu toţii am privit *Olympia* drept o capodoperă modernă! Întrebare: există în lume extrem de multe tablouri cu femei dezbrăcate. Unele dintre acestea înfăţişează prostituate sau curtezane. Ce anume deosebeşte pictura lui Manet de nudul standard? Dacă profesorul Pollock ar avea dreptate, răspunsul ar fi: „Nimic relevant: ceea ce contează este substratul politic, pe care aş fi bucuroasă să vi-l livrez."

Profesorul Pollock, care predă la Universitatea din Leeds, în cadrul căreia ocupă, de asemenea, funcţiile de director al Centrului pentru Studii Culturale, al Centrului pentru Studii Iudaice şi al secţiei Studii Universitare şi Cercetare în Teoria Feministă, Istorie şi Artă, abordează arta ca un câmp de luptă. Tablourile nu sunt opere de artă, ci sinteze ale corectitudinii sau incorectitudinii politice. În aceeaşi măsură, artiştii nu sunt creatori de picturi, sculpturi etc., ci războinici morali de partea binelui sau a răului.

Profesorul Pollock îşi începe cartea mărturisind că s-a născut în Africa de Sud şi, din acest motiv, posedă experienţa nemijlocită a „lentilei deformante a apartheidului"[29]. Ea sugerează, de asemenea, că are o sensibilitate specială faţă de ticăloşia rasismului şi, prin extensie, faţă de alte elemente de pe lista neagră a corectitudinii politice – de exemplu, eurocentrismul: „Realitatea este că tot ceea ce au atins europenii este contaminat de banii lor, ordonat de privirea lor fixă, marcat de puterea lor şi modelat după dorinţa lor"[30], scrie profesorul Pollock. Încă de la început, ne familiarizează cu „nevoia sa politică şi personală de a confrunta aspectele

[29] *Ibidem*, p. 10.
[30] *Ibidem*, p. 72.

legate de rasism în istoria artei"[31]. La rândul nostru, suntem îndemnați să ne alăturăm brigadei corectitudinii politice. Doamna profesor Pollock avertizează: „Într-o epocă postcolonială, niciun occidental nu se poate complăcea în uniunea dintre estetică, sexualitate și colonialism de la finele secolului al XIX-lea."[32]

De fapt, o astfel de „complacere" este nu doar posibilă, ci și de dorit de către oricine interesat în artă, înțeleasă ca fiind deosebită de predica socio-morală. Totuși, pentru profesorul Pollock, întrebările principale sunt cele politice. „Cum se poziționează o femeie europeană" în raport cu istoria „colonialistă" și „exploatatoare" a modernismului?[33], întreabă ea. Trebuie oare să adopte „travestismul profesional pretins de regulă femeilor erudite și să se identifice în chip masochist cu imaginea propriei obiectivări [...] sau să se concentreze asupra preocupărilor formale"? Atenție: conform profesorului Pollock, o abordare academică tradițională a artei este o formă de „travestism" masochist, în timp ce concentrarea pe chestiunile formale – *i.e.* chestiuni *estetice* – reprezintă o substituire discutabilă a unor preocupări mai apăsătoare.

Dacă profesorul Pollock are dreptate, Gauguin este vinovat din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, a fost un carierist. Și-a abordat arta „cu strategii de carieră calculate" și a căutat să se impună „intervenind în zonele interconectate de reprezentare, publicitate, competiție profesională și recunoaștere critică"[34]. Ea ne spune că *Manao tupapau* a fost „marea miză a lui

[31] *Ibidem*, p. 10.
[32] *Ibidem*, p. 9.
[33] *Ibidem*, p. 8.
[34] *Ibidem*, p. 12.

Gauguin în jocul avangardist, raportat la ceea ce reprezenta încă atunci subiectul-cheie al picturii occidentale, nudul feminin"[35].

Dar ambiţia nu a fost decât unul dintre păcatele lui Gauguin. Şi mai oribilă a fost atitudinea sa faţă de femei, localnicele din Tahiti, identitate sexuală şi rasă. Pe baza unor figuri precum Franz Fanon, al cărui volum, *Blestemaţii pământului* (1961), este un document la modă în biblioteca literaturii pro-teroriste, şi Jacques Lacan, al cărui freudianism radical a fost mană cerească pentru obscurantiştii obsedaţi sexual de pretutindeni, profesorul Pollock acuză că

> în opera lui Gauguin, aşa cum a circulat la Paris, trupul lui Teha'amana reprezintă un fetiş dublu configurat prin intermediul structurilor psihice suprapuse ale diferenţei sexuale şi rasiale. În artă, ca nud, trupul femeii este remodelat fetişist pentru a semnifica deficienţa psihică proiectată asupra imaginii „femeii" de către masculinitatea burgheză. Trupul feminizat cultural şi ostracizat rasial poartă, de asemenea, povara proiectată a deficienţei culturale – *ennui* – resimţite de o parte a burgheziei occidentale în faţa modernităţii capitalismului.[36]

Profesorul Pollock îl critică pe Gauguin (dar şi pe alţii) pentru crearea unei „lumi imaginare denumite «Tropice»". Dar ea a definit un spaţiu mult mai volatil prin fanteziile sale febrile.

> Prezenţa lui Teha'amana este eliminată odată ce acest trup maroniu devine nu un simbol al unei femei din Oceania,

[35] *Ibidem*, p. 17.
[36] *Ibidem*, p. 47.

> ci al bărbatului european, un simbol al artei, ea însăşi o structură fetişistă care ne apără de complexităţile „legăturilor reale", după cum le-a denumit Marx. În spatele etichetei „Olympia", prin impunerea acelei conversaţii dintre două momente avangardiste, Gauguin a obţinut propria inscripţie precară în naraţiunea şi canonul avangardei. Toate acestea compun eliminarea din istorie a lui Teha'amana şi a orice ar semnifica ea. Ceea ce rămâne este fetişizarea avangardistă a propriilor procese şi proceduri; nu un simbol al specificităţii culturale, ci semnul distinctiv al diferenţei faţă de „bărbatul privilegiat al rasei albe", pentru a folosi termenul cuprinzător al lui Gayatri Spivak.[37]

În realitate, ceea ce rămâne, deşi nu aţi afla asta din cartea doamnei profesor Pollock (şi cu siguranţă nu aţi afla de la admiratoarea lui Derrida, Gayatri Spivak), este tabloul lui Gauguin: imaginea bântuitoare pe care a pictat-o pe o bucată de pânză de sac.

Asemenea Svetlanei Alpers, asemenea lui Michael Fried, asemenea tuturor istoricilor de artă nominalizaţi în cartea de faţă, Griselda Pollock îşi abordează subiectul cu o bibliografie consistentă şi un depozit impresionant de cunoştinţe de specialitate. Acesta a fost, într-adevăr, unul dintre motivele pentru care *Avant-Garde Gambits* a fost lansată ca prelegerea nu numărul 24 din cadrul Walter Neurath Memorial Lecture, în 1992. Acel eveniment remarcabil a inclus personalităţi eminente ale istoriei artei precum Lawrence Gowing, John Pope-Hennessey, Kenneth Clark şi John Elderfield. Cu alte cuvinte, avem de-a face nu cu un fenomen izolat, ci,

[37] *Ibidem*, p. 48.

mai degrabă, cu un indicator al ceea ce establishmentul academic al istoriei artei consideră că merită cele mai mari aprecieri. Este, pe de-o parte, amuzant şi, pe de altă parte, terifiant să ne gândim ce părere ar fi avut vorbitorii anteriori precum John Pope-Hennessey sau Kenneth Clark despre manifestul profesorului Pollock.

Nu trebuie să fii un fan înfocat al operei lui Gauguin sau al fanteziilor sale tropicale pentru a înţelege că Griselda Pollock a abandonat cu totul arta acestuia în efortul său de a disemina (dacă pot utiliza un astfel de termen „masculist") evanghelia sa feministo-multiculturalistă corectă politic. Sărmana Griselda Pollock. A făcut tot ce i-a stat în putere pentru a arăta că scrierile lui Gauguin au dezvăluit „structura heterosexualităţii masculine europene, erotismul său dependent de perechi opuse, precum legalul/ilegalul, castul/indecentul, sexualul/agresivul, antropologicul/voyeristicul"[38]. A fost atentă să califice drept „ignorantă" referinţa lui Gauguin la „mentalitatea nativă". A fost într-o continuă căutare a „implicaţiilor rasiste"[39] din picturile sale. Dar modele politice se schimbă repede în tropicele supradimensionate ale academiei. În 1992, Griselda Pollock era la curent cu toate, incitant de transgresivă, foarte modernă. Până în 1997, era deja demodată. Astfel, Stephen F. Eisenman susţine în *Gauguin's Skirt* că, deşi abordarea acesteia în ceea ce-l priveşte pe Gauguin este „în multe privinţe plauzibilă", este totuşi „la fel de derutantă ca şi abordările ignorante anterioare", întrucât reiterează „formulările mecanice [...] despre «Occident» şi «Orient»" şi eşuează să „facă uz

[38] *Ibidem*, p. 28.
[39] *Ibidem*, p. 26.

de formulările mai complexe ale [...] erudiţilor post-colonialişti [...] precum Gayatri Spivak şi Homi K. Bhabha"[40].

Aoleu, aoleu... Griselda Pollock a făcut tot ce a putut. A făcut trimiteri admirative la Gayatri Spivak. A uitat cumva de Homi K. Bhabha? Sunt atât de mulţi post-colonialişti şi atât de puţin timp. De unde să ştie că va fi depăşită din Stânga de cineva care chiar s-a străduit să-l reabiliteze pe Paul Gauguin? Nu ca artist, bineînţeles – cui îi pasă de *aşa ceva*? –, ci ca individ cu sexualitate ambiguă, al cărui tablou, *Manao tupapau*, „este o imagine a sexualităţii liminale în Tahitiul colonial"[41]. Griselda Pollock a fost atât de ocupată să-l vâneze pe Gauguin ca porc sexist, încât a omis posibilitatea (aşa cum ne asigură profesorul Eisenman) ca acesta să fi îmbrăţişat „androginia sălbatică" şi, astfel, „să se fi identificat" cu amanta sa „în feluri nebănuite iniţial"[42]. Printre altele, profesorul Eisenman arată cum operează o modă radicală nouă în departamentele de istoria artei (şi în alte părţi) ale spaţiului academic contemporan. Adevărurile plictisitoare de ieri – vă amintiţi de stindardul rasei, al clasei, al genului? – sunt călcate în picioare de cauze sectare infinit mai sublime: postcolonialism, „sexualitate liminală" etc., etc. Radicalismul la modă care alimentează atât de mult critica de artă contemporană este – asemenea radicalismelor din alte domenii ale vieţii – o creatură care se îngraşă devorându-şi puii. Aşa a fost dintotdeauna.

Expunerea profesorului Eisenman referitoare la

---

[40] Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt*, Thames and Hudson, New York, 1997, p. 19.
[41] *Ibidem*, p. 92.
[42] *Ibidem*, p. 115.

Gauguin ca rezident al „lumii sexuale non-dimorfice"[43] din Paris şi Tahiti, a cărui vestimentaţie reprezenta „o formă de travesti"[44], este aproape la fel de hilară precum analiza profesorului Lubin legată de Sargent şi cuvântul franţuzesc *boîte*. Gauguin, artistul, nu este de găsit nicăieri. Pollock s-a dispensat de artă de dragul unei diatribe feministe, iar Eisenman de dragul unei fantezii perverse polimorfice. Ambii sunt absurzi. Dacă nu ar fi influenţi, ar fi pur şi simplu ridicoli. Aşa cum stau lucrurile, sunt cu totul dezgustători.

[43] *Ibidem*, p. 95.
[44] *Ibidem*, p. 98.

Capitolul 7
Dezvăluindu-l pe van Gogh

HAMLET:
Vorbe, vorbe, vorbe.[1]

A fost van Gogh un metafizician?

Nu a fost luată încă nicio decizie în privinţa celui mai îndelung comentat tablou din istoria lumii. Nu aş vrea să anticipez rezultatul – sunt mulţi candidaţi, iar competiţia este acerbă. Dar aş dori să pun o vorbă bună pentru propriul meu candidat, *O pereche de pantofi* (1886), de Vincent van Gogh.

Această umilă pictură în ulei, de 32 pe 40 centimetri, a fost una dintre cele opt picturi cu încălţări pe care van Gogh le-a realizat la Paris între 1886 şi 1888. A fost o perioadă importantă pentru Vincent van Gogh. Într-un interval de doi ani, a pictat aproape 230 de tablouri – mai multe decât „în oricare altă perioadă similară a vieţii sale"[2], potrivit lui Ingo Walther şi Rainer Metzger,

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul II, Scena 2, p. 203.
[2] Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *Vincent van Gogh: The Complete*

cercetători ai operei lui van Gogh. Acea formidabilă explozie de productivitate, în care artistul a experimentat numeroase stiluri şi motive, l-a adus aproape de stilul său târziu, cu surprinzătoarele sale contraste de culoare şi *impasto*-ul amplificat, inspirat din pointilism.

Nu sunt sigur ce anume legat de van Gogh inspiră agitaţia criticilor. Poate postura sa de artist tragic arhetipal – geniul singuratic, neînţeles, nu a vândut niciodată vreun tablou, s-a mutilat după o ceartă cu Gauguin şi şi-a pus capăt zilelor la vârsta de treizeci şi şapte de ani.

Pe când eram în liceu, am asistat la o conferinţă organizată de o universitate locală, în cadrul căreia un eminent cercetător al operei lui Heidegger a oferit o interpretare a celebrei lucrări a lui van Gogh ce înfăţişează dormitorul său din Arles (1889). Din păcate, nu mai ţin minte detaliile prezentării, dar îmi amintesc că s-a vorbit mult despre înţelegerea intuitivă a lui van Gogh a principiilor mecanicii cuantice şi ale geometriei non-euclidiene. Vedeţi, toate acele distorsiuni aparente ale perspectivei nu au fost cu adevărat distorsiuni, dovada unor probleme de vedere sau semn de nebunie. Înţelese corespunzător, acestea au arătat că Vincent van Gogh privea mai profund decât noi în structura realităţii. Am fost grozav de impresionat la vremea respectivă.

Privind retrospectiv, pare extrem de adecvat că tipul care vorbea despre van Gogh-fizicianul-în-mecanică-cuantică era expert în Heidegger. Pentru că Martin Heidegger a fost cel care a lansat încălţările lui van Gogh pe orbita criticii. În „Originea operei de artă", un eseu apărut ca prelegere în 1935, Heidegger s-a folosit

---

Paintings, vol. I, Etten, aprilie 1881-Paris, februarie 1888, Benedikt Taschen, Berlin, 1990, p. 241.

de acel tablou al lui van Gogh pentru a-şi ilustra teza privind modul în care „opera de artă deschide, într-un fel specific, fiinţa fiinţării"[3].

> În operă survine această deschidere, adică ieşirea din ascundere, adică adevărul fiinţării. În opera de artă, adevărul fiinţării s-a pus pe sine în operă. Arta este punerea-de-sine-în-operă a adevărului. Ce este, însă, atunci adevărul însuşi ca el să se petreacă, când şi când, ca artă? Ce este această punere-de-sine-în-operă?[4]

Destul de impresionant, nu-i aşa? Puteţi înţelege de ce acest eseu a avut un succes atât de mare. Cât de uimitor să gândeşti că o operă de artă – să zicem, o pictură a unor ciubote vechi – nu este doar un tablou care zugrăveşte nişte ciubote vechi, ci „punerea-de-sine-în-operă a adevărului".

Bineînţeles, trebuie să redefiniţi ce înseamnă „adevărul" pentru ca această declaraţie să capete un aer de plauzibilitate, dar motivul pentru care îi plătim pe metafizicienii germani este tocmai acela de a utiliza cuvintele în feluri noi şi neortodoxe. Dacă veţi fi întrebaţi, probabil veţi defini adevărul în termenii formulei tradiţionale: adevărul reprezintă concordanţa între gând şi obiectul său. Dar ar fi mult mai distractiv să spui, precum Heidegger, că adevărul este „starea de neascundere". Sună şi mai bine dacă introduci, asemenea lui, un cuvânt grecesc[5]: adevărul este *ἀλήθεια*. Între noi

---

[3] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, ediţia a III-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 46.

[4] *Ibidem.*

[5] Să nu uităm totuşi că Heidegger nu s-a sfiit să asocieze adevărul cu câteva sintagme germane vechi, de exemplu, *Blut und Boden,* „sânge

fie vorba, cuvântul înseamnă, pur şi simplu, „adevăr" – „opus faţă de *minciună* sau *simpla aparenţă*", după cum ne spune dicţionarul. Dar, dacă eşti Heidegger, ai grijă să-l traduci ca „starea de neascundere", explicând că transpunerea normală – el scrie „*trans*punerea" – este o denaturare romană sau o tăinuire a înţelesului grecesc original. „Lipsa unui teren ferm, specifică gândirii occidentale, apare odată cu această transpunere"[6], scrie Heidegger. Doamne!

Dar cum rămâne cu van Gogh? Să aruncăm o privire asupra ilustraţiei. Avem o pictură care înfăţişează o pereche de ciubote din piele foarte uzate, cu şnururile pe jumătate desfăcute, aşezate pe o suprafaţă de culoare gălbui-portocaliu-maroniu. Cu toţii ştim ce sunt încălţările. Sau nu? Heidegger ne îndeamnă să privim mai îndeaproape. El scrie: „Ţăranca poartă încălţările pe câmp. Abia aici ele sunt ceea ce sunt."[7] (Hmm. Oare ce or fi fost în cursul nopţii, când erau aşezate în dreptul uşii? Mai bine să nu întrebi...) Heidegger ne spune că acestea sunt „o pereche de încălţări ţărăneşti şi nimic mai mult. Şi, totuşi—"

> Din deschiderea întunecată a interiorului lor lăbărţat se desprinde truda paşilor munciţi. În soliditatea greoaie, dar nu lipsită de noblete a încălţărilor, s-a acumulat

şi pământ". Heidegger s-a înscris în Partidul Nazist în 1933 şi a fost, timp de aproximativ zece luni, rectorul Universităţii din Freiburg. Măsura în care filosofia sa a fost marcată de asocierea cu nazismul a fost un subiect de controversă timp de mai multe decenii. În orice caz, oferă un spectacol needificator.
Îmi exprim propriile gânduri despre asocierea lui Heidegger cu nazismul în „Heidegger at Freiburg, 1933", în *The New Criterion*, vol. 3, nr. 10, iunie 1985, pp. 9-18.

[6] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 25.

[7] *Ibidem*, p. 38.

> încrâncenarea mersului domol prin brazdele departe întinse şi mereu aceleaşi ale câmpului, peste care bate, aprig, vântul. Pielea încălţărilor este pătrunsă de umezeala şi mustul pământului. Sub tălpi se strânge solitudinea drumului de câmp în asfinţit. Din încălţări răzbate chemarea tăcută a pământului, calmul cu care acesta îşi dăruieşte grâul copt şi chipul misterios în care el ni se refuză când, iarna, câmpul se întinde în pustiul nedesţelenirii sale. Din aceste încălţări se desprinde grija mută pentru pâinea de toate zilele, bucuria tăcută de a fi răzbit din nou nevoinţa, uimirea în faţa miracolului naşterii şi zbaterea sub ameninţarea morţii.[8]

Şi voi care credeaţi că van Gogh pictase pur şi simplu o pereche de pantofi vechi.

Heidegger este unul dintre acei scriitori ale căror fragmente mai lirice necesită, pentru a fi apreciate pe deplin, o coloană sonoră – ceva... teutonic: bogat, puternic, sentimental, *mit Schlag*. Dar ce scenă extraordinară a descoperit în pictura lui van Gogh! Nu a fost o întâmplare. „Tot ce am făcut a fost să ne aşezăm în faţa unei picturi de van Gogh"[9], spune Heidegger, şi să ne deschidem sensului său lăuntric pentru a-i descoperi adâncurile. „Pictura a fost cea care ne-a vorbit. Apropiindu-ne de operă, ne-am strămutat în alt spaţiu decât în cel în care ne mişcăm de obicei."[10] (Într-adevăr. Sau ar trebui să spun „slavă Domnului"?) Heidegger este foarte strict în ceea ce priveşte atenţia:

---

[8] *Ibidem*, p. 38-39.
[9] *Ibidem*, p. 41.
[10] *Ibidem*.

> Opera de artă ne-a făcut să înţelegem ce sunt cu adevărat încălţările. Ar fi cea mai gravă amăgire de sine dacă am pretinde că descrierea noastră, ca activitate subiectivă, ar fi adus cu ea un sens suplimentar, pe care l-am introdus apoi în obiectul reprezentat. Singurul lucru care merită să fie discutat este de ce în vecinătatea operei am aflat atât de puţin şi de ce ceea ce am aflat a fost exprimat atât de frust şi de nemijlocit.[11]

De fapt, aş putea menţiona încă unul sau două lucruri care merită să fie discutate. Heidegger nu precizează pe care dintre cele opt tablouri cu încălţări ale lui van Gogh l-a avut în minte în eseul „Originea operei de artă". Dar, ca răspuns la o întrebare a istoricului de artă Meyer Schapiro, a precizat că tabloul la care s-a referit a fost cel pe care l-a văzut în cadrul unei expoziţii din Amsterdam, în martie 1930. După cum scrie Schapiro în "The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh" (1968), tabloul în cauză este, în mod evident, cel ilustrat în această carte. (Deşi este posibil ca Heidegger să fi avut în minte imaginea tălpii din *Trei perechi de pantofi* [1886], care a fost prezentat în acelaşi timp şi în care una dintre încălţări este întoarsă pentru a expune talpa uzată.)

Cred că toată lumea va aprecia avertizarea lui Heidegger de a adopta o atitudine de atenţie respectuoasă în faţa operelor de artă şi de a fi precauţi în „proiectarea" de fantezii cu totul imaginare asupra picturilor. Problema este că, în râvna sa de a vedea arta ca o punere-în-operă a adevărului, Heidegger a fost un pic prea pripit în descrierea tabloului lui van

---

[11] *Ibidem.*

Gogh. Evocarea ţărăncii care merge domol pe câmp v-ar putea părea înălţător de poetică; sau o mostră de sentimentalism greţos. În orice caz, este puţin relevantă pentru pictura lui van Gogh, de vreme ce, după cum observă Schapiro, încălţămintea în cauză „reprezintă, în mod evident, propriii pantofi ai artistului, nu ai vreunui ţăran"[12]. Ceea ce ne împiedică, am putea crede, să afirmăm că pictura exprimă „fiinţa fiinţării", „solitudinea drumului" etc. „Acestea sunt încălţările artistului, la acea dată om de oraş"[13], susţine Schapiro.

Poate fi îmbucurător să credem că „opera de artă ne-a făcut să înţelegem ce sunt cu adevărat încălţările", însă numai dacă, aşa cum recunoaşte Heidegger, nu ne amăgim singuri – sau, după cum ar fi putut să spună, nu ne amăgim singuri despre natura şi fiinţa a ceea ce este aşa cum este. Dar Schapiro are dreptate: „într-adevăr, filosoful s-a înşelat singur."

> A reţinut, din contactul său cu pânza lui van Gogh, un ansamblu de asocieri emoţionante cu ţărani şi pământ care nu sunt confirmate de tabloul însuşi, ci se bazează mai degrabă pe propria-i perspectivă socială, cu patosul său intens al primordialului şi al lumescului. Într-adevăr, a „adus [...] un sens suplimentar, pe care l-a introdus apoi în obiectul reprezentat". A experimentat prea puţin şi prea mult în contactul său cu opera.[14]

---

[12] Meyer Schapiro, „The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh", în *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, editat de Marianne L. Simmel, Springer Publishing Company, New York, 1968, p. 205.

[13] *Ibidem.*

[14] *Ibidem*, p. 206.

Pe scurt, Heidegger a inclus pictura lui Vincent van Gogh într-un scenariu filosofic care nu are nimic de-a face cu ceea ce a pictat acesta în realitate.

Schapiro adresează o întrebare interesantă și oferă o completare revelatoare la descrierea lui Heidegger. Întrebarea este: ce anume din „descrierea fantezistă [a lui Heidegger] [...] nu ar fi putut fi imaginat privind o pereche adevărată de încălțări țărănești?"[15]

Gândiți-vă. Heidegger pretinde pentru artă un imens privilegiu ontologic: arta ca punerea-în-operă a adevărului etc. Dar nu ar fi putut, doar privind o pereche *adevărată* de încălțări țărănești, să înșire aceeași poveste despre „soliditatea greoaie [...] a încălțărilor", „încrâncenarea mersului domol" al țărăncii, „brazdele departe întinse și mereu aceleași ale câmpului", „umezeala și mustul pământului" și toate celelalte – chemarea vibrantă, dar tăcută, grâul copt, travaliul iminent etc., etc.? De ce ar fi mai reală această fantezie în fața unei picturi decât în fața unei perechi adevărate de pantofi – mai ales dacă faci efortul de a te asigurira că încălțările în cauză sunt într-adevăr pantofi femeiești uzați care au cunoscut într-adevăr truda câmpului? Aceasta este o întrebare evidentă, dar pe care Heidegger nu se obosește să o adreseze.

Completarea revelatoare a lui Schapiro se referă la rolul pantofilor respectivi în viața lui van Gogh. Tablourile cu pantofi ale artistului olandez *sunt* remarcabile. Sunt înconjurate de o aură de singurătate enigmatică. Puteți înțelege de ce Heidegger a fost tentat să romanțeze. Dar, după cum se întâmplă adesea, adevărata poveste de viață din spatele încălțărilor lui van Gogh

[15] *Ibidem.*

este mai emoţionantă decât ficţiunea care le-a fost impusă. În 1888, pe când Gauguin împărţea atelierul de lucru din Arles cu van Gogh, acesta a observat pantofii vechi ai olandezului. Schapiro citează din amintirile lui Gauguin:

> În atelier se afla o pereche de ghete mari cu cuie în talpă, foarte uzate şi murdare de noroi; a făcut din aceasta un tablou remarcabil de natură moartă. Nu ştiu de ce am bănuit că exista o poveste în spatele acestei relicve şi am îndrăznit să îl întreb dacă a avut un motiv anume pentru păstrarea respectuoasă a ceea ce, în mod obişnuit, este aruncat la coşul cu vechituri.
> Mi-a răspuns: „Tatăl meu a fost pastor şi, la îndemnul său, am urmat studii de teologie pentru a mă pregăti pentru viitoarea carieră. Ca tânăr pastor, într-o bună dimineaţă am luat drumul Belgiei [...] pentru a propovădui evanghelia în fabrici, nu aşa cum am fost învăţat, ci aşa cum o înţelegeam eu. Aceşti pantofi, după cum vezi, au rezistat eroic ostenelii acelei călătorii."
> Ţinând predici minerilor din regiunea Borinage, Vincent s-a angajat să îngrijească un muncitor care căzuse victimă unui incendiu din mină. Omul era ars atât de grav şi era atât de mutilat, încât doctorul nu i-a acordat nicio şansă de recuperare. [...] Van Gogh l-a îngrijit cu afecţiune timp de patruzeci de zile şi i-a salvat viaţa.[16]

Chiar şi cu înfloriturile obişnuite ale lui Gauguin, această poveste emoţionantă ne relatează ceva important despre motivul pentru care van Gogh ar fi risipit atâta grijă pentru încălţămintea sa, iar acesta contribuie, la

[16] *Ibidem*, p. 208.

rândul său, la modul în care îi apreciem picturile cu pantofi. Nu este la fel de electrizant în comparaţie cu ceea ce oferă Heidegger, dar are calitatea de a corespunde unei experienţe reale.

Vertijul verbal

Variaţiile extravagante ale lui Heidegger pe subiectul van Gogh pot avea foarte puţin de-a face cu arta lui van Gogh. Este posibil ca interpretările sale să fi dat un exemplu profund negativ, încurajând generaţii de studenţi să tolereze o confuzie lipsită de substanţă între artă şi un gen anemic de religiozitate fără niciun Dumnezeu. Dar, cel puţin, Heidegger a fost onest. Speculaţiile sale sunt, poate, obscure; poate ceţoase; poate alunecă dureros de aproape de ridicol. Însă au fost luate în serios. Nu se poate spune acelaşi lucru despre neastâmpăratul său succesor, Jacques Derrida. Heidegger şi-a asumat interpretarea picturii lui van Gogh pentru a spune ceva despre Fiinţă (cu majusculă, vă rog!). Derrida dedică 130 de pagini din cartea sa, *La vérité en peinture* (1978), răspunsului lui Schapiro la speculaţiile heideggeriene despre tabloul lui van Gogh.

A-l citi pe Derrida e ca şi cum ai veni din lumină şi te-ai afunda într-un coridor întunecat plin de oglinzi. Durează o vreme până să-ţi dai seama unde eşti şi, chiar şi după aceea, persistă vertijul şi o senzaţie de dezorientare. Derrida îşi începe cartea cu o secţiune intitulată „Passe-Partout". Este un bilet de trecere către Oz. Cineva îi spune: „Sunt interesat de idiom în pictură." Derrida îl întreabă: „Ce vrea să spună?"

> Vrea să spună că este interesat de idiom «în pictură», de idiomul însuşi, de dragul său, «în pictură» (o expresie care este în sine puternic idiomatică; dar ce este un idiom?)? Că este interesat de expresia idiomatică însăşi, de cuvintele «în pictură»? Interesat de cuvintele în pictură sau de cuvintele «în pictură»? Sau de cuvintele „«în pictură»"?[17]

Un lucru este clar: Derrida nu este interesat de pictură, ci doar de „pictură" (sau mă refer la „«pictură»"?).

Când ajunge la încălţările lui van Gogh, Derrida pretinde a fi chinuit de următoarea „problemă": dacă încălţările sunt cu adevărat o *pereche* de pantofi vechi, aşa cum a presupus cu ignoranţă Heidegger. „De ce este atât de sigur că este o *pereche* de pantofi? Ce înseamnă pereche, în acest caz?"[18]

> Dacă şireturile sunt slăbite, încălţările sunt într-adevăr separate de picior şi între ele. Dar revin la întrebarea mea: ele sunt separate, prin acest lucru, una de cealaltă şi nimic nu demonstrează că formează o pereche. Dacă înţeleg bine, niciun titlu nu face referire la o „pereche de pantofi" în cazul acestei picturi. În timp ce, altundeva [...], van Gogh vorbeşte despre o altă pictură specificând „*o pereche* de pantofi". Nu cumva posibilitatea „desperecherii" (două încălţări pentru acelaşi picior, de exemplu, sunt mai degrabă dublura fiecăruia, dar această dublură falsifică simultan atât perechea, cât şi identitatea, face imposibilă complementaritatea, paralizează direcţionalitatea, perturbă lucrurile), nu cumva logica acestei false

---

[17] Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, traducere în limba engleză de Geoff Bennington şi Ian McLeod, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 1.

[18] *Ibidem*, p. 259.

> parități, mai curând decât a acestei false identități, este cea care construiește această capcană? Cu cât mă uit mai mult la acest tablou, cu atât mai puțin mi se pare că ar putea să meargă.[19]

Dar să vorbească? Cu cât Derrida se uită mai mult la tablou, cu atât i se pare că tabloul lui van Gogh ar putea să vorbească.

Heidegger a ales pictura lui van Gogh ca exemplu de artă care dezvăluie „adevărul pus pe sine în operă." Dar, de vreme ce nu a specificat ce tablou a avut în minte, nu a fost alegerea sa tot o formă de abandon?

> Să zicem că o dă deoparte, o așează alături de discursul de față. În orice caz, a renunța la lucruri necesită timp. Traiectoria este suficient de răsucită încât să se petreacă mai mult de un lucru în ea. În momentul în care „a ales" *tabloul*, fără a alege *dintre* tablourile aflate într-o serie despre a cărei existență știe, renunță la el. Începe, din propoziția următoare, să renunțe la el: „Dar ce este atât de important de văzut acolo? (*Aber was ist da viel zu sehen?*)" Ce mai este acolo, ce este atât de important de văzut în acest tablou? Răspunsul vine imediat și este clar ca lumina zilei: *nimic*. Nimic din ce nu știam deja – în afara tabloului (implicit). Acest răspuns nu este niciodată contrazis, ci doar se meditează asupra lui pe parcursul unui drum sinuos [*chemin en lacet*]. Nu va apărea niciodată vreun conținut despre care cineva ar putea decide că aparține picturii, este evidențiat, definit, descris, citit *în* ea. În aceste condiții, cum ar putea fi vreo confuzie sau proiecție cu privire la natura sau proprietatea lucrurilor

[19] *Ibidem*, pp. 277-278.

pictate?[20]

Aţi dori să riscaţi un răspuns?

Nu pot sublinia suficient că *fiecare pagină* din cartea lui Derrida este astfel – un gulaş de jocuri de cuvinte, de abstracţii fără sens. Rezultatul aminteşte de nefericitul protagonist din „Scrisoarea Lordului Chandos" a lui Hugo von Hofmannsthal, bietul suflet pentru care limbajul se dezintegrase până la limita neinteligibilului. Personajul lui Hofmannsthal a scris: „Pe scurt, cazul meu este acesta:"

> Mi-am pierdut cu totul capacitatea de a gândi sau de a vorbi coerent despre ceva. [...] Cuvintele pluteau în jurul meu solitare; se închegau în ochi care se holbau la mine şi în care eram forţat să mă holbez la rândul meu – vârtejuri care mi-au provocat ameţeală şi, rotind neîncetat, au condus către vid.[21]

Diferenţa este că personajul lui Hofmannsthal este conştient de aceasta şi îşi revine din incoerenţa sa: Derrida o îmbrăţişează şi o celebrează pe a sa.

Jacques Derrida este unul dintre cei mai adulaţi, mai bine plătiţi şi mai influenţi erudiţi ai mediului academic din lume. Ce ne spune acest lucru? Că celebritatea este o licenţă pentru masturbare intelectuală neînfrânată? În parte. Dar este mai rău decât atât. Personaje precum Michael Fried, David Lubin, Svetlana Alpers şi Griselda Pollock nu sunt *excepţii* în mediul academic

---

[20] *Ibidem*, p. 328.

[21] Hugo von Hofmannsthal, „The Letter of Lord Chandos", în *Selected Prose of Hugo von Hofmannsthal*, traducere în limba engleză de Mary Hottinger, Pantheon Books, New York, 1952, pp. 133-135.

contemporan al istoriei artei. Aceştia şi numeroşii lor confraţi *reprezintă* establishmentul academic: ei sunt vârfurile disciplinei lor. Ei sunt cei care stabilesc tendinţele, dau tonul modelor, modelează studiul istoriei artei. Absolvenţii de facultate îi imită. Editorii îi vânează. Şi, în tot acest timp, ce s-a întâmplat cu arta?

Epilog

HAMLET:
Mai multe-s pe pământ şi-n cer, Horaţio,
Decât închipuie filozofia.[1]

Salvând aparenţele

Mi-ar fi fost uşor să scriu de două ori mai mult. Aş fi putut apela la istoricul de artă marxist T.J. Clark şi la eforturile sale de a înţelege modernismul ca fiind „legat şi stimulat de un proces central: acumularea de capital şi propagarea pieţelor capitaliste într-o parte din ce în ce mai mare a lumii"[2]. Aş fi putut include meditaţiile lui Cristelle Baskins asupra cufărului *cassone* din arta renascentistă şi „intersecţia dintre feminism, studii de gen, istoria artei şi critica postmodernă"[3]. Aş fi putut vorbi pe larg despre

[1] William Shakespeare, *Hamlet*, Actul I, Scena 5, p. 189.
[2] T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999, p. 7.
[3] Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy,* Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 25.

influenta interpretare a lui Michel Foucault a tabloului *Las Meninas (Domnișoarele de onoare)* ca „vid esențial: dispariția necesară a ceea ce este temelia sa – a persoanei cu care se aseamănă și a persoanei în ai cărei ochi este doar o asemănare"[4]. (Priviți ilustrația tabloului. Ce avem aici: un „vid esențial" sau un portret al infantei Margarita?) Pe scurt, când vine vorba despre siluirea maeștrilor, ne confruntăm cu o abundență de exemple.

Am început această carte întrebând de ce predăm și studiem istoria artei. Exemplele adunate în paginile anterioare sugerează că există, în mod esențial, două răspunsuri opuse. Unul dintre acestea – răspunsul meu – este că predăm și studiem istoria artei pentru a afla despre artă. Răspunsul oferit de către establishmentul academic al artei este că predăm și studiem istoria artei pentru 1) a arăta cât este unul sau altul de inteligent și 2) pentru a subordona arta unei agende afiliate politic, social sau filosofic.

În treacăt fie spus, inteligența nu poate fi pusă la îndoială. La urma urmei, este nevoie de multă ingeniozitate pentru a trage concluzia că litera „î" („i" cu accent circumflex) este echivalentă cu o „femeie fecundată" care, la rândul său, este echivalentă cu o „femeie circumcisă." Întrebarea este dacă o astfel de inteligență este fructuoasă și iluminantă – sau doar derutantă.

Cititorii vor fi remarcat că interpretările mele privind tablourile nominalizate în *Siluirea maeștrilor* sunt mai simple și mai directe decât cele oferite de către istoricii de artă pe care îi critic. Ceea ce înseamnă, de asemenea, că interpretările mele sunt mult mai puțin ingenioase. Este acesta un cusur? Consider că pictura lui Sargent,

[4] Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Random House, New York, 1973, p. 16.

Fiicele lui Edward Darley Boit, reprezintă un portret de grup al fiicelor lui Edward Darley Boit, nu o alegorie despre „procreare, artistică, precum şi biologică". În mod similar, consider că pictura lui Courbet, *Prada*, înfăţişează o scenă de vânătoare, nu o „reprezentare deplasată şi metaforică a actului, a *efortului* mental şi fizic de a picta". Care este abordarea mai potrivită?

Într-unul dintre eseurile sale despre pictură, Henry James constată că „există o limită în ceea ce merită să încerci să spui despre cei mai mari artişti"[5]. Cred că este valabil pentru întreaga artă. Cel mai mare risc profesional pentru un critic sau istoric de artă este să permită vorbelor să intervină între privitor şi experienţa nemijlocită a artei – să substituie un contact estetic cu unul verbal. După cum observa undeva Clement Greenberg, arta este „mai degrabă o chestiune de evidenţă şi simţire, de deducţie emoţională, decât de intelectualizare sau informare, iar realitatea artei este relevată doar în experienţa nemijlocită, nu în reflecţia asupra acesteia". Adevărul purificator este că cea mai bună artă îl reduce pe critic la un fel de agent matrimonial, un intermediar între privitor şi opera de artă. Deseori, cel mai bun lucru pe care îl poate face un critic este să realizeze o introducere şi apoi să se dea la o parte.

Există mai multe motive pentru asta. Un motiv are de-a face cu ceea ce am putea numi superficialitatea profundă a experienţei estetice. Asemenea trăirii multor lucruri omeneşti, experienţa artei este, în esenţă, una a aparenţelor, a ceea ce se află la vedere. În ceea ce priveşte astfel de realităţi, efortul de a privi dincolo de aparenţe duce deseori nu la aprofundare, ci la denaturare. Filosoful

---

[5] Henry James, „Les Maîtres d'Autrefois", *The Painter's Eye*, p. 118.

Roger Scruton a atins acest adevăr când a observat că „nu există o eroare mai mare în studiul lucrurilor omeneşti decât să crezi că a căuta ceea ce este esenţial trebuie să ne conducă la ceea ce este ascuns"[6]. Acesta este adevărul profund din spatele remarcii zeflemitoare a lui Oscar Wilde potrivit căreia doar o persoană foarte superficială nu judecă după aparenţe.

Obiectivul meu, în *Siluirea maeştrilor*, a fost în principal negativ: să-l dotez pe cititor cu un nas pentru nonsens şi absurditate. Într-unul dintre minunatele sale *Christmas Crackers*, John Julius Norwich relatează îndemnul cu care John Alexander Smith, profesor de filosofie morală şi metafizică la catedra Waynflete a Oxford, a început o serie de prelegeri în 1914:

> Domnilor, sunteţi pe cale de a începe un ciclu de studii care vă va ocupa timp de doi ani. Este o aventură nobilă. Dar aş vrea să vă reamintesc un aspect important. Unii dintre voi, când veţi părăsi universitatea, veţi intra în slujba Bisericii, sau în Barou, în Camera Comunelor, în serviciul public, în Administraţia Colonială şi a Indiei Britanice sau în diferite profesii. Unii ar putea ajunge în Armată, alţii în industrie şi comerţ; unii ar putea deveni moşieri. Câţiva – sper că foarte puţini – vor deveni profesori sau cadre didactice universitare. Daţi-mi voie să fiu clar cu voi. Cu excepţia celor din ultima categorie, nimic din ceea ce veţi învăţa pe parcursul studiilor nu vă va fi câtuşi de puţin util mai târziu, cu excepţia unui singur lucru: dacă veţi munci din greu şi cu inteligenţă, ar trebui să puteţi descoperi *când cineva spune idioţenii*, iar acesta este, în opinia

[6] Roger Scruton, „The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism", St. Martins Press, New York, 1994, p. 41.

mea, principalul, dacă nu chiar singurul scop al educației.[7]

Am citat multe idioțenii în această carte. Speranța mea este că cititorilor le va fi pe viitor mai ușor să identifice, să se amuze pe seama și să respingă idioțeniile care au infectat studiul academic al istoriei artei. Acest exercițiu de igienă mentală este prețios în sine, asigurând un mijloc de rezistență la tendința *anti*civilizatoare a hiperbolei interpretative motivate politic.

Mai există un beneficiu secundar, care are legătură cu anchilozarea intelectuală. Cu alte cuvinte, sper că *Siluirea maeștrilor* va oferi o vaccinare împotriva intimidării academice. Aserțiunile jefuitorilor critici despre care vorbesc în această carte sunt atât de bizare și exprimate într-un limbaj atât de respingător, încât multă lume aderă năucită sau este redusă la tăcere. Mă bucură să cred că *Siluirea maeștrilor* va ajuta la contracararea acestei anestezii, determinând mai multe persoane să se opună inacceptabilului.

Iar aceasta mă aduce la aspectul pozitiv al argumentului meu. Deși *Siluirea maeștrilor* este ostilă jafului practicat de critică asupra artei, își propune, în același timp, să încurajeze elementele binefăcătoare, plăcute, civilizatoare care sunt conforme în mod tradițional experiențelor noastre cu arta frumoasă. Într-un sens, aceasta este o ambiție foarte modestă, întrucât deseori se întâmplă ca maximul pe care-l poate face un critic este să elimine dezordinea care amenință plăcerea directă a artei. Adevărat, acea dezordine include uneori reziduurile ignoranței sau ale insensibilității, și, în această privință, criticii și istoricii de artă pot oferi îndrumări utile

[7] Citat în John Julius Norwich, *More Christmas Crackers,* Viking, Londra, 1990, p. 14.

care să faciliteze privirea operei pentru ceea ce este. Dar, în fond, funcţia acestora este una umilă: să cureţe buruienile care obstrucţionează înţelegerea nemijlocită a operelor de artă.

Desigur, această sarcină modestă are un motiv corolar ambiţios, şi anume să contribuie la reinstaurarea artei pe locul său adecvat în economia vieţii culturale: ca sursă de desfătare estetică şi revigorare spirituală.

Mulţumiri

„Scrisul de cărţi este fără sfârşit"[1], a scris autorul *Ecclesiastului*, şi nu cred că a fost prea fericit. În acelaşi timp, acel înţelept vrednic de stimă ne asigură că „pentru orice lucru este o clipă prielnică şi vreme pentru orice îndeletnicire de sub cer"[2], inclusiv pentru mulţumiri. Doresc, în special, să-mi exprim mulţumirile lui Hilton Kramer, prietenul şi colegul meu de la *The New Criterion* de peste (sunt uimit să constat) două decenii. Practica domnului Kramer în calitate de critic contrastează acut şi exemplar cu nebuniile pe care le-am inventariat în această carte. Incursiunile mele în critică – şi nu doar în critica de artă – ar fi fost imposibile fără exemplul său, fără sfatul şi încurajarea sa. Îmi face plăcere să recunosc această datorie.

De asemenea, sunt recunoscător celorlalţi colegi de la *The New Criterion*, în special lui James Panero, care a asistat la elaborarea lentă a cărţii de faţă cu tact, umor şi numeroase sugestii preţioase. Alţii cărora doresc să le mulţumesc sunt: J. Duncan Berry, James Franklin, Alexandra Kimball şi Richard Wattenmaker, toţi aceştia oferind o critică utilă, mustrare şi îndrumare editorială. Apoi, sunt cei câţiva absolvenţi de

---

[1] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, *Ecclesiastul*, cap. 12, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 2008, p. 672.
[2] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, *Ecclesiastul*, cap. 3, p. 665.

facultate – vă ştiţi cei care sunteţi – care m-au familiarizat cu câteva specimene izbitor de împopoţonate ale absurdităţii istoriei artei contemporane. Sunt foarte recunoscător pentru introduceri: acestea au contribuit mult la însufleţirea acestui raport patologic. Dacă nu voi menţiona numele colaboratorilor mei, aceasta se datorează doar faptului că sunt conştient că propriile cariere academice pot suferi de pe urma publicităţii.

Procesul de scriere a unei cărţi este rareori în întregime lin, dar de obicei, mi s-a spus, înaintează mai mult sau mai puţin conform programului. Această carte a fost, of!, o excepţie de la această regulă fericită. Din motive prea lungi şi prea plictisitoare pentru a le enumera, am fost, asemenea Pălărierului Nebun, mereu în întârziere în ceea ce priveşte termenul-limită al cărţii. Aceasta a deranjat mai multe persoane, în primul rând pe Peter Collier, prietenul şi editorul meu (încă), dar şi editorul, *genius loci* şi vizionarul-şef al Encounter Books. Sunt recunoscător pentru rezistenţa sa sub presiune.

I-am dedicat această carte lui William F. Buckley jr., un om care, pentru mai mult de jumătate de secol, a fost un far de echilibru mintal şi bun simţ în furtuna vieţii culturale şi politice americane. Domnul Buckley este o persoană ale cărei energie, credinţă, inteligenţă, curaj şi probitate – fără a menţiona generozitatea sa inepuizabilă şi buna dispoziţie – sunt obiecte ale admiraţiei şi memento-uri ale faptului că „gentleman" este o denumire care încă nu şi-a pierdut relevanţa. Numărul persoanelor şi al instituţiilor cărora le-a adus beneficii datorită interesului său vivace este uriaş. Publicaţia *National Review* şi talk-show-ul *Firing Line*, două dintre cele mai cunoscute iniţiative ale sale, nu reprezintă decât vârful aisbergului. Îi sunt profund recunoscător pentru prietenia sa şi sunt onorat să-i pot dedica această carte.

RK
Martie 2004

Lista ilustraţiilor

Ilustraţiile încep după pagina 96.

1. Jean Désiré Gustave Courbet, francez, 1819-1877
   Prada (*La Curée*), 1856
   Ulei pe pânză: 210,2 x 183,5 cm
   Museum of Fine Arts, Boston
   Henry Lillie Pierce Fund (18.620)

2. Mark Rothko, american, 1903-1970
   Fără nume (*Untitled*), 1953
   Tehnică mixtă pe pânză, neregulat: 269,24 x 129,22 cm
   Whitney Museum of American Art, New York
   Donaţie a Fundaţiei Mark Rothko (85.43.2)

3. John Singer Sargent, american, 1856-1925
   Fiicele lui Edward Darley Boit
   (*The Daughters of Edward Darley Boit*), 1882
   Ulei pe pânză: 210,2 x 183,5 cm
   Museum of Fine Arts, Boston
   Donaţie a Mary Louisa Boit, Julia Overing Boit,
   Jane Hubbard Boit şi Florence D. Boit
   în memoria tatălui lor, Edward Darley Boit (19.124)

4. Peter Paul Rubens, 1577-1640
Silenus beat, 1618
Ulei pe stejar: 205 x 211 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, München (772)

5. Winslow Homer, american, 1836-1910
Curentul Golfului (*The Gulf Stream*), 1899
Ulei pe pânză: 71,4 x 124,8 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
Colecţia Catharine Lorillard Wolfe, Wolfe Fund, 1906
(06.1234)

6. Paul Gauguin, francez, 1848-1903
Manao Tupapau (*Spiritul morţilor veghează*), 1892
Ulei pe pânză de sac: 72,4 x 92,4 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
Colecţia A. Conger Goodyear, 1965

7. Vincent van Gogh, 1853-1890
O pereche de pantofi, 1886
Ulei pe pânză: 37,5 x 45 cm
Van Gogh Museum (Fundaţia Vincent van Gogh),
Amsterdam (F255)

8. Diego Rodriguez Velazquez, spaniol, 1599-1660
Domnişoarele de onoare (*Las meninas*), 1656
Ulei pe pânză: 318 x 276 cm
Museo del Prado, Madrid

Cuprins

Prefață de Ninel Ganea		*7*
INTRODUCERE	Siluirea maeștrilor	*17*
CAPITOLUL 1	Psihoanalizându-l pe Courbet	*51*
CAPITOLUL 2	Inventându-l pe Mark Rothko	*75*
CAPITOLUL 3	Fantazând despre Sargent	*95*
CAPITOLUL 4	Turmentându-l pe Rubens	*123*
CAPITOLUL 5	Modernizându-l pe Winslow Homer	*143*
CAPITOLUL 6	Fetișizându-l pe Gauguin	*159*
CAPITOLUL 7	Dezvăluindu-l pe van Gogh	*179*
EPILOG		*193*
Mulțumiri		*199*
Lista ilustrațiilor		*201*

Au apărut la Editura Anacronic:

Procesul lui Darwin, de Phillip E. Johnson

Distracţia care ne omoară. Discursul public în epoca televizorului, de Neil Postman

Cum suntem imbecilizaţi. Curriculumul ascuns al şcolarizării obligatorii, de John Taylor Gatto

Educaţia creştin-ortodoxă a copiilor în zilele noastre, de Episcop Grigorie Grabbe, completată virtuos cu pasaje din Sf. Teofan Zăvorâtul, Sf. Vasile cel Mare şi Sf. Grigore din Nazianz

Statul profund în America. Wall Street, cartelul petrolier şi atacul asupra democraţiei, de Peter Dale Scott

Wall Street şi Revoluţia Bolşevică, de Antony C. Sutton

În curs de apariţie:

Arme de şcolarizare în masă. Călătoria unui profesor prin întunecata lume a învăţământului obligatoriu, de John Taylor Gatto

Influenţa lui Augustin asupra Bisericii Ortodoxe, de Michael Azkoul

Rousseau şi Romantismul, de Irving Babbitt

Academia Privată este un proiect educaţional alternativ, eminamente privat, iniţiat de membri şi cercetători asociaţi ai Institutului Ludwig von Mises - România. Fără acreditări oficiale şi şabloane inutile, aceasta îşi propune să recupereze spiritul educaţiei autentice. Pesemne că există oameni care mai cred că educaţia e un lucru bun care trebuie dobândit, nu pentru diplome, nu de formă, ci pentru valoarea sa intrinsecă. De asemenea, pesemne că există şi oameni care cred că educaţia e un lucru bun şi care mai cred, totodată, că au ceva de oferit în acest sens. Singura reformă reală a educaţiei înseamnă a le facilita celor două categorii întâlnirea.

Activităţile proiectului se vor desfăşura, pe cât se poate, în spiritul şi logica instrumentului clasic al *trivium*-ului (pe structura gramatică, logică, retorică). În ideea în care, în viziunea clasică, educaţia este etapizată natural în acumularea de cunoştinţe („gramatica"), apoi sesizarea articulaţiilor logice dintre acestea („logica" sau „dialectica"), culminând cu sesizarea relevanţei acestora sau a posibilităţilor (relevante) de contextualizare/aplicare („retorica"), curriculumul va urmări să ţină seama de această secvenţă naturală.

www.academiaprivata.ro

ANACRONIC

Biblioteca pierdută. Restabilirea Tradiției
și demitizarea idolilor modernității

Când modelele vii sunt din ce în ce mai rare sau dispar, când Tradiția este înlocuită de imitații calpe ori ridiculizată, atunci singurul refugiu al celor însetați de viață și libertate îl reprezintă cărțile.

Primordial, rolul culturii nu ar trebui să fie altul decât acela de a furniza modele pentru comunitate, de a contura pentru cei care vin exemplele supreme, de a ilustra soluții onorabile. Dar când cultura se transformă într-un rezervor de antimodele și antieroi, când cărțile au rolul de a dărâma, nu de a edifica o comunitate, când cultura devine o anticultură sau o subcultură, atunci rolul unei edituri tradiționale se schimbă.

ANACRONIC și-a propus să reînvie misiunea de edificare a cărții. Însă această misiune ar fi de la bun început sortită eșecului dacă nu am avea în vedere și rolul sanitar pe care trebuie să îl joace o carte în zilele noastre. Așa că întregul nostru proiect editorial țintește simultan restabilirea coordonatelor unei tradiții și demitizarea idolilor modernității.

Avem nevoie, mai mult decât orice, să înțelegem cum am ajuns într-o fundătură culturală, politică și socială, care sunt erorile intelectuale comise de-a lungul timpului, cine sunt corifeii dezastrului cultural contemporan și cum putem restaura demnitatea omului și a culturii.

magazin.anacronic.ro ☙ www.anacronic.ro

[...] nimic din ceea ce veți învăța pe parcursul studiilor nu vă va fi câtuși de puțin util mai târziu, cu excepția unui singur lucru: dacă veți munci din greu și cu inteligență, ar trebui să puteți descoperi *când cineva spune idioțenii*, iar acesta este, în opinia mea, principalul, dacă nu chiar singurul scop al educației.

—John Alexander Smith

[...] sper că *Siluirea maeștrilor* va oferi o vaccinare împotriva intimidării academice. Aserțiunile jefuitorilor critici despre care vorbesc în această carte sunt atât de bizare și exprimate într-un limbaj atât de respingător, încât multă lume aderă năucită sau este redusă la tăcere. Mă bucură să cred că *Siluirea maeștrilor* va ajuta la contracararea acestei anestezii, determinând mai multe persoane să se opună inacceptabilului.

—Roger Kimball

ISBN 978-606-94128-6-2

ANACRONIC

www.anacronic.ro